LA REVUE DE

TEHERAN

ISSN 2008-1936

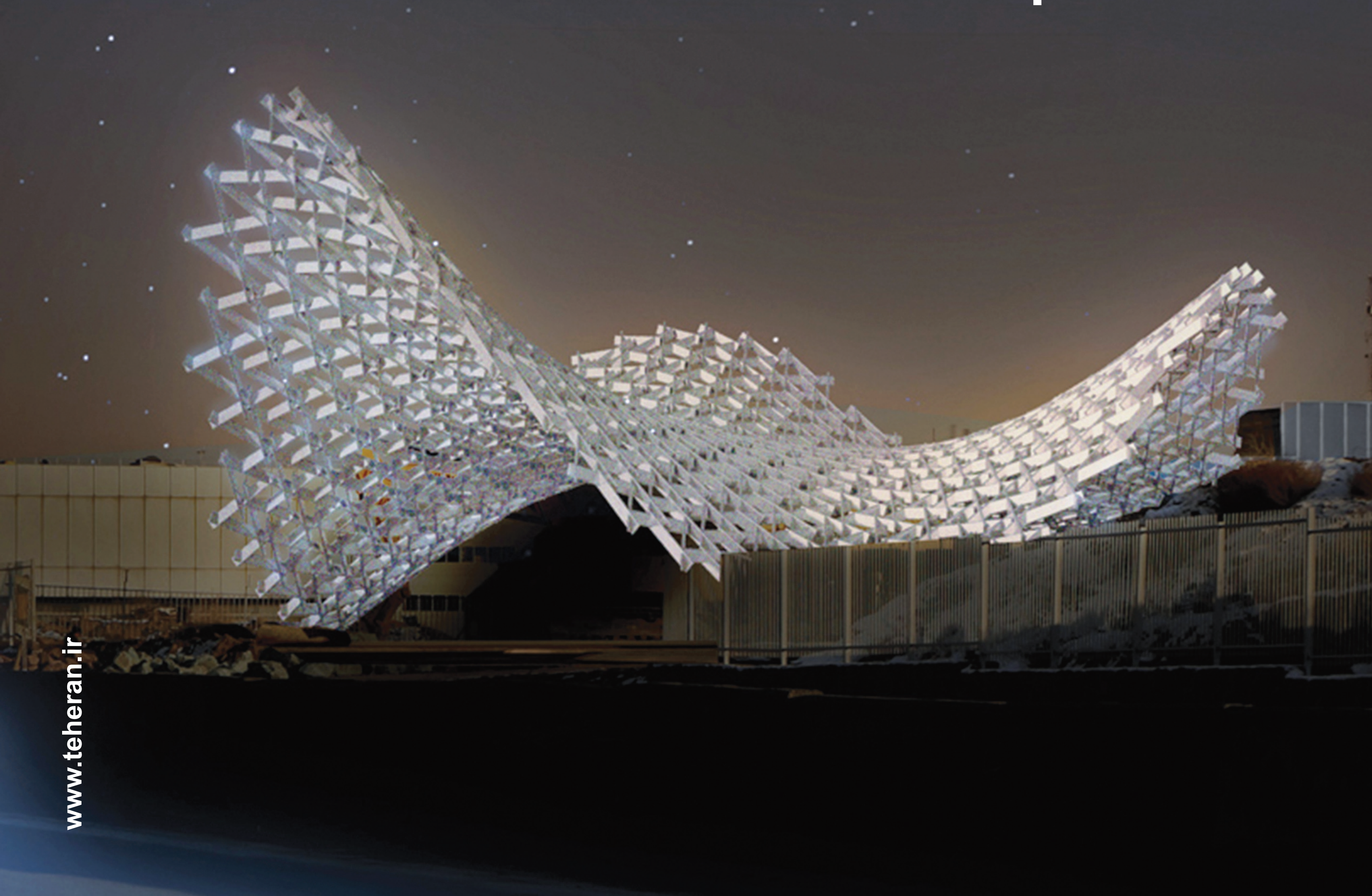
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 146, Janvier 2018, 13e ANNEE

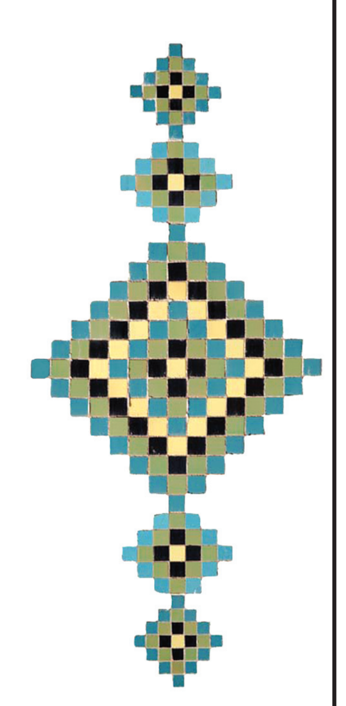
2000 TOMANS

5 €

Les Iraniens et la science moderne: contributions et portraits



www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Entrée du parc de la Science et de la Technologie* (pârk-e elm va fanâvari)*, Pardis 2, Téhéran





LA REVUE DE
TEHERAN

Premier mensuel iranien
en langue française
N° 146 - Dey 1396
Janvier 2018
Treizième année
Prix 2000 Tomans
5 €





Sommaire

www.teheran.ir

Les découvertes médicales iraniennes
Le cas de Tofigh Moussivand et de Samuel Rahbar

Afsâneh Pourmazâheri

Aperçu sur la médecine moderne en Iran

La pratique généralisée et les premières découvertes importantes en médecine en Iran coïncident avec son essor dans les contrées grecque et indienne, et elle a conservé son élan jusqu'à la période post-islamique. L'idée de la xénotransplantation remonte au temps des Achéménides, comme en témoignent les gravures de nombreuses chimères mythologiques encore présentes à Persépolis. Dans la Perse médiévale, le premier hôpital où les étudiants pratiquaient méthodiquement cette science sous la supervision de médecins fut l'Académie de Gundishapur dans l'Empire Sassanide, au cours de l'Antiquité tardive. Beaucoup de ses approches médicales se sont avérées encore valables aujourd'hui. Par exemple, plusieurs documents concernant le traitement du mal de tête dans la Perse médiévale fournissent des informations cliniques détaillées et précises. Les médecins perses de l'époque ont ainsi énuméré divers signes, symptômes et règles hygiéniques ou diététiques en vue de prévenir diverses maladies à l'aide de documents retrouvés contenant des substances et méthodes de traitement.



▲ *Muhammad Ibn Zakariâ Râzi*

La pratique de l'anesthésie dans l'ancienne Perse faisait déjà partie des connaissances acquises au Xe siècle. Les preuves inscrites dans le *Shâhnâmeh* («Le Livre des Rois») de Ferdowsi décrivent une césarienne effectuée sur Roudâbeh, au cours de laquelle un type de vin aurait été préparé par un prêtre zoroastrien et utilisé pour entraîner une perte de conscience durant l'opération. Bien qu'à la base mythique, le passage illustre certaines compétences attestées et courantes dans la médecine de l'époque. Au Xe siècle, Abu Bakr Muhammad Ibn Zakariâ Râzi est considéré comme le fondateur de la physique pratique. Son élève, Abu Bakr Joveini, rédigea le premier ouvrage médical complet en langue persane. Après la conquête musulmane, la médecine continua à prospérer en Perse, bien que Bagdad ait été choisie comme nouvelle héritière cosmopolite de l'ancienne académie de médecine de Gundishapur. Adolf Fonahn, physicien, historien et orientaliste norvégien a recueilli et répertorié, dans un ouvrage publié à Leipzig en 1910, tous les documents médicaux composés uniquement en persan. Il en recense plus de 400, à l'exclusion d'auteurs comme Avicenne qui écrit en arabe. Les auteurs-historiens Meyerhof, Casey Wood et Hirschberg ont également enregistré les noms d'au moins 80 oculistes perses qui ont contribué à des traités sur des sujets liés à l'ophtalmologie pendant l'Antiquité perse. Plusieurs de ces œuvres auraient été reprises par la littérature médicale musulmane à l'issue de la conquête islamique.

Deux ouvrages médicaux de l'époque musulmane ont attiré l'attention dans l'Europe médiévale, à savoir la *Materia Medica* d'Abou Mansour Muwaffaq, écrite

vers 950, et l'*Anatomie illustrée* de Manslur ibn Muhammad, écrite en 1396.

La fondation par Joseph Cochran d'un collège de médecine à Urmia en 1878 peut être considérée comme le début de la médecine académique en Iran. Il est ainsi souvent crédité pour avoir fondé le «premier collège de médecine contemporaine» de l'Iran. Les habitants d'Urmia lui doivent l'abaissement du taux de mortalité infantile dans la région, et la fondation de l'un des premiers hôpitaux modernes iraniens (l'hôpital de Westminster) à Urmia.



▲ *Joseph Cochran, fondateur de la première école de médecine moderne d'Iran, 1911*

Les sciences médicales en Iran

Actuellement, avec plus de 400 centres de recherche médicale et 76 index de revues médicales disponibles dans le pays, l'Iran est le 19ème pays en termes de recherche médicale. Les sciences cliniques sont fortement investies en Iran, et les chercheurs iraniens font des recherches très poussées notamment dans les domaines tels que la rhumatologie, l'hématologie et la transplantation de moelle osseuse. Créé en 1991, le Centre de recherche en hématologie, oncologie et greffe de moelle osseuse (HORC) de l'Université des sciences médicales de Téhéran au sein de l'hôpital Shariati est l'un des plus grands centres de transplantation de moelle osseuse, et a effectué un grand nombre de transplantations réussies. Selon une étude réalisée en 2005, des services spécialisés d'hématologie et d'oncologie pédiatrique (PHO) existent dans presque toutes les grandes villes du pays, où 43 hématologues-oncologues pédiatres certifiés ou éligibles soignent des enfants atteints de cancer ou de troubles hématologiques. Plusieurs centres médicaux universitaires pour enfants ont par ailleurs mis au point des programmes de bourses d'études. Outre l'hématologie, la gastro-entérologie attire récemment de nombreux étudiants en médecine en Iran. Le centre de recherche en gastro-entérologie de l'Université des sciences médicales de Téhéran a également produit un nombre croissant de publications scientifiques depuis sa création.

> Dans la Perse médiévale, le premier hôpital où les étudiants pratiquaient méthodiquement cette science sous la supervision de médecins fut l'Académie de Gundishapur dans l'Empire Sassanide, au cours de l'Antiquité tardive. Beaucoup de ses approches médicales se sont avérées encore valables aujourd'hui.

La transplantation d'organes en Iran remonte à 1935, lorsque la première greffe de cornée a été réalisée par l'hôpital du Professeur Mohammad-Qoli Shams Fârâbi à Téhéran. Le centre de transplantation de Shirâz Namâzi, qui est



▲ *Centre de recherche en hématologie, oncologie et greffe de moelle osseuse (HORC) à Téhéran*

l'une des premières unités de transplantation iraniennes, a effectué la première greffe de rein en 1967 et la première transplantation hépatique en 1995. La première transplantation cardiaque en Iran a été réalisée en 1993 à Tabriz, tandis que la première greffe de poumon a été réalisée en 2001 et les premières greffes de cœur et du poumon en 2002, toutes les deux à l'Université des sciences médicales de Téhéran. L'Iran a développé le premier poumon artificiel en 2009, rejoignant cinq autres pays dans le monde qui possèdent une telle technologie. Actuellement, des transplantations rénales, hépatiques et cardiaques sont effectuées à l’intérieur du pays. L'Iran se classe au cinquième



▲ *Le centre de transplantation Namâzi à Shirâz*

rang mondial en matière de transplantation rénale. La Banque iranienne de tissus, qui a commencé ses activités en 1994, a été la première banque de tissus multi-établissements du pays. En juin 2000, le Parlement a approuvé la loi sur la transplantation d'organes en cas de mort cérébrale, approbation qui s'est suivie par la création du Réseau iranien pour la transplantation d'organes. Cet événement a contribué à élargir les programmes de transplantation cardiaque, pulmonaire et hépatique. En 2003, l'Iran avait effectué 131 greffes du foie, 77 du cœur, 7 du poumons, 211 de moelle osseuse, 20 581 de cornées et 16 859 transplantations rénales. 82% d'entre elles ont été données par des donneurs vivants et non apparentés; 10% ont été réalisées à partir de personnes décédées; et 8% provenaient de donneurs liés à la personne bénéficiant de la greffe. Le taux de survie des transplantés rénaux à 3 ans était de 92,9%, tandis que le taux de survie de la greffe à 40 mois était de 85,9%

Les neurosciences émergent également en Iran. Plusieurs programmes de doctorat en neuroscience cognitive et computationnelle ont été établis dans le pays au cours de ces dernières décennies.

Actuellement, avec plus de 400 centres de recherche médicale et 76 index de revues médicales disponibles dans le pays, l'Iran est le 19ème pays en termes de recherche médicale. Les sciences cliniques sont fortement investies en Iran, et les chercheurs iraniens font des recherches très poussées notamment dans les domaines tels que la rhumatologie, l'hématologie et la transplantation de moelle osseuse.

L'Iran se classe premier au Moyen-Orient en ophtalmologie. Des chirurgiens iraniens soignant des vétérans blessés pendant la guerre Iran-Irak ont inventé un nouveau traitement neurochirurgical pour les patients blessés au cerveau, en se basant notamment sur une technique



▲ *Université des sciences médicales de Téhéran*

précédemment développée par le docteur Ralph Munslow, chirurgien de l'armée américaine. Ce traitement a contribué à élaborer de nouvelles lignes directrices qui ont réduit les taux de mortalité chez les patients dans le coma et souffrant de lésions cérébrales pénétrantes, de 55% en 1980 à 20% en 2010.

Au cours des derniers mois de l'année 2006, les biotechnologistes iraniens ont annoncé qu'ils avaient, en tant que troisième fabricant mondial, commercialisé CinnoVex, utilisé pour traiter la sclérose en plaques.





▲ *L'Institut Royan*

L'Iran possède un secteur biotechnologique en pleine expansion. L'Institut Razi pour les sérums et l'Institut Pasteur d'Iran pour les vaccins sont les principaux centres régionaux de développement et de fabrication de sérums et de vaccins. En janvier 1997, l'Iranian Biotechnology Society (IBS) a été créée pour superviser la recherche en biotechnologie en Iran. La recherche agricole a réussi à mettre au point des variétés à haut rendement offrant une plus grande stabilité ainsi qu'une tolérance aux conditions météorologiques difficiles. Les chercheurs travaillent en collaboration avec des instituts internationaux en vue de trouver les meilleurs procédés et génotypes pour surmonter les échecs de production et augmenter le rendement. En 2005, le premier riz génétiquement modifié (GM) iranien a été approuvé par les autorités nationales et est actuellement commercialisé. En plus du riz GM, l'Iran a produit plusieurs plantes génétiquement modifiées en laboratoire, comme le maïs résistant aux insectes, le coton, les pommes de terre et les betteraves à sucre, le colza résistant aux herbicides, le blé résistant à la salinité et à la sécheresse; ainsi que le maïs et le blé résistant au feu. L'Institut Royan a conçu le premier animal cloné d'Iran; le mouton est né le 2 août 2006 et vécu plusieurs mois.

Au cours des derniers mois de l'année 2006, les biotechnologistes iraniens ont annoncé qu'ils avaient, en tant que troisième fabricant mondial, commercialisé CinnoVex, utilisé pour traiter la sclérose en plaques. Selon une étude de David Morrison et Ali Khademhosseini (Harvard-MIT et Cambridge), la recherche sur les cellules souches en Iran figure parmi les 10 premières au monde. L'Iran a investi 2,5 milliards de dollars dans la recherche sur les cellules souches entre les années 2008

et 2013. Il occupe la deuxième place mondiale dans la transplantation de cellules souches.

En 2010, l'Iran a commencé à produire en série des bio-implants oculaires. Le pays a commencé à investir dans des projets biotechnologiques en 1992, et compte actuellement une dizaine de centres d'installation dans ce domaine. Douze pays dans le monde produisent des médicaments biotechnologiques, dont l'Iran fait partie. Selon Scopus, l'Iran est classé au 21e rang en matière de biotechnologies, en produisant près de 4 000 articles scientifiques connexes en 2014. En 2010, AryoGen Biopharma a établi l'installation la plus grande et la plus moderne dans le domaine de la production d'anticorps monoclonaux thérapeutiques dans la région et en 2012, l'Iran a réussi à en produire 15 types. Ces médicaments anticancéreux sont maintenant produits par un nombre très limité d'entreprises occidentales. En 2015, la société Noargen a été créée en tant que la première CRO (*Contract Research Organization*) et CMO (*Contract Manufacturing Organization*) officiellement enregistrée en Iran. Noargen utilise le concept de CMO et les services de CRO appliqués au secteur biopharmaceutique iranien, en vue de combler un vide et de promouvoir le développement d'idées et de produits biotechnologiques.

L'Iran comptent de nombreux chercheurs dans le domaine médical qui ont considérablement contribué au progrès de la science médicale à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Parmi ces derniers, Tofigh Moussivand et Samuel Rahbar sont connus pour avoir inventé la pompe cardiaque artificielle et l'HbA1C, des contributions en cardiologie et en diabète qui ont changé la vie des milliers de personnes.



▲ *Institut Pasteur d'Iran*

Deux figures phares de la médecine moderne en Iran : Tofigh Moussivand et Samuel Rahbar

Tofigh Moussivand, ingénieur médical irano-canadien, a inventé une pompe cardiaque artificielle, un appareil qui pompe le sang et prend en charge la respiration pendant une chirurgie cardiaque. Le dispositif d'assistance ventriculaire ou la pompe cardiaque artificielle reprend temporairement la fonction de respiration et de pompage du sang pour un patient. Il a deux parties: la

L'Iran comptent de nombreux chercheurs dans le domaine médical qui ont considérablement contribué au progrès de la science médicale à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Parmi ces derniers, Tofigh Moussivand et Samuel Rahbar sont connus pour avoir inventé la pompe cardiaque artificielle et l'HbA1C, des contributions en cardiologie et en diabète qui ont changé la vie des milliers de personnes.

pompe et l'aérateur. Les pompes cardiaques sont le plus souvent utilisées en chirurgie cardiaque, de sorte que le cœur d'un patient peut être déconnecté du corps pour un certain temps. La pompe cardiaque artificielle est aussi utilisée en cas d'insuffisance cardiaque grave. Un dispositif implantable muni d'un bloc d'alimentation et d'une console de contrôle externes peut être utilisé pour offrir une assistance au ventricule gauche. Ce dispositif remplace la fonction de pompage du cœur jusqu'à ce qu'un greffon soit disponible pour réaliser une transplantation cardiaque.

Professeur de chirurgie et d'ingénierie à l'Université d'Ottawa et de Carleton, Tofigh Moussivand dirige la division des appareils cardiovasculaires et le programme des matériels médicaux de ces deux universités. Il est également membre honoraire de l'Académie iranienne des sciences médicales.

Moussivand est né dans le village de Varkaneh, à Hamedân. Avant de quitter Varkaneh pour étudier à Téhéran, il était éleveur de chèvres. Il a étudié l'ingénierie à l'Université de Téhéran, puis à l'Université de l'Alberta. Moussivand a ensuite reçu son doctorat en génie médical et en sciences médicales à l'Université d'Akron et au Collège universitaire de médecine du Nord-Est de l'Ohio. Par la suite, il s'est joint à la Cleveland Clinic Hospital and Research Foundation, avant de revenir au Canada en 1989.

Samuel Rahbar a découvert le lien entre le diabète et l'HbA1C, une forme d'hémoglobine utilisée principalement pour identifier la concentration plasmatique de glucose au fil du temps.

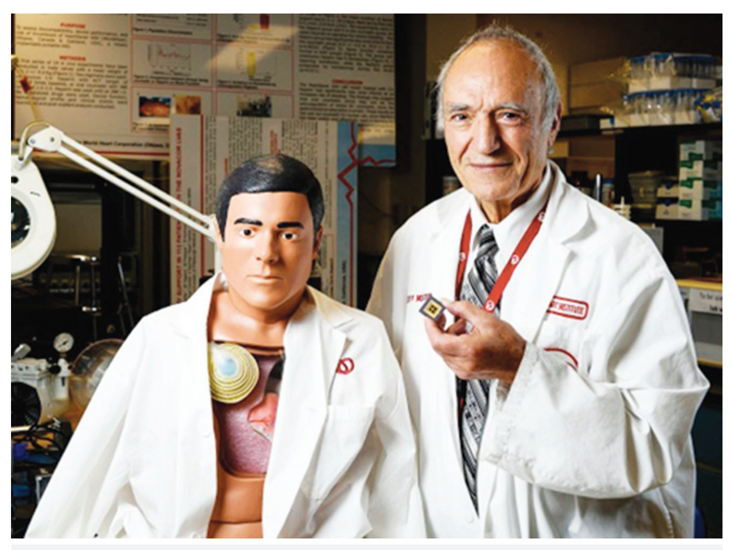


▲ *Samuel Rahbar*

Samuel Rahbar a découvert le lien entre le diabète et l'HbA1C, une forme d'hémoglobine utilisée principalement pour identifier la concentration plasmatique de glucose au fil du temps. Rahbar est né dans une famille juive de la ville iranienne de Hamedân en 1929. Il a obtenu son doctorat en médecine à l'Université de Téhéran en 1953 et un doctorat en immunologie de la même université en 1963. De 1952 à 1960, il a poursuivi principalement des activités cliniques à Abâdân et à Téhéran. Il est retourné à la vie universitaire en 1959. Il a été est promu professeur adjoint en 1963 et professeur associé en 1965 au département d'immunologie. Rahbar a passé les années 1968 et 1969 en tant que chercheur invité au département de médecine du Collège Albert Einstein de médecine à New York, où il a collaboré avec Helen M. Ranney. Après son retour à Téhéran, Rahbar a été promu professeur titulaire en 1970 et directeur du Département de biologie appliquée à l'Ecole de médecine de l'Université de Téhéran.

En 1979, il a travaillé comme chercheur

et professeur au sein d'un département universitaire spécialisé dans l'étude du diabète, de l'endocrinologie et du métabolisme en Californie et en 2012, l'American Diabetes Association (ADA) lui a décerné un prix national d'excellence scientifique, en reconnaissance de sa découverte de l'HbA1c comme marqueur du statut glycémique chez les personnes atteintes de diabète. Le prix est nommé d'après le lauréat et s'appelle le Prix de la découverte exceptionnelle Samuel Rahbar. Ce prix unique, l'un des plus grands honneurs accordés aux chercheurs sur le diabète, reconnaît les contributions exceptionnelles de Rahbar qui ont révolutionné les recherches médicales. La vie des patients atteints de diabète à travers le monde a été radicalement améliorée par des tests médicaux et des outils basés sur ses recherches, notamment sa découverte séminale en 1968 de l'augmentation de l'hémoglobine glyquée (HbA1c). Ce marqueur a été utilisé pour démontrer que les taux de glycémie erratiques contribuaient à la progression des complications diabétiques à long terme. Actuellement, les médecins et patients à travers le monde utilisent des outils basés sur ce marqueur pour surveiller et gérer les niveaux glycémiques, ce qui aide à prévenir les complications néfastes. L'HbA1c est devenue la référence absolue pour évaluer l'efficacité de nouveaux traitements contre le diabète. Cette découverte a ouvert la voie à un tout nouveau domaine de recherche sur le diabète. Plus tard, en 1979, Samuel Rahbar s'est joint à City of Hope où, pendant plus de trente ans, il a continué de faire progresser la recherche sur le diabète et ses complications. À City of Hope, Samuel Rahbar a occupé le poste de professeur émérite de la Division du diabète, de l'endocrinologie et du métabolisme. Au cours des dernières années, il a continué à apporter des contributions majeures en développant plusieurs nouveaux inhibiteurs dits «à petites molécules» de produits de glycation avancée (AGE), qui s'accumulent à partir d'une glycémie élevée et provoquent de nombreuses complications liées au diabète. Aujourd'hui, les chercheurs de City of Hope poursuivent le travail de Samuel Rahbar sur les AGEs, ce qui pourrait finalement mener à de nouvelles thérapies permettant de traiter les complications débilitantes du diabète telles que les lésions nerveuses aux extrémités, ou encore la perte de la vie. ■



▲ *Tofigh Moussivand*

Références:
- Azizi M. H.; Bahâdoriân M. (2013), *Breakthrough discovery of HbA1c by Professor Samuel Rahbar in 1968*, Archives of Iranian Medicine, Téhéran, Iran.
- Nayernouri, T.; Azizi, M.H., (2011), *History of Medicine in Iran The Oldest Known Medical Treatise in the Persian Language*, Journal of Digestive Diseases, No 3, pp. 74-78.
- Naimâbâdi Mahmoud (2013), *Târikh-e Teb dar Irân* (Histoire de la médecine en Iran), Université de Téhéran, Iran.
- Pourmand, Jalâl (2008), "*History of Medical Sciences in Iran"*, Revue de Faculty of Pharmacy, Shahid Beheshti University of Medical Sciences, Tehran, Iran, No 2, pp. 93-99.
- Thomas, Lothar; Pauser, Sabine (2004), *Senses, sensors and systems: A journey through the history of laboratory diagnosis*, Roche, Allemagne.

Lotfi Zadeh et la logique floue L'anticonformiste des mathématiques

Babak Ershadi

La théorie des «ensembles flous» ("Fuzzy set" en anglais) est une théorie mathématique de l'algèbre moderne. Elle a été présentée par Lotfi Zadeh dès 1965. Cette théorie est la base d'un autre nouveau concept mathématique appelé la «logique floue», développée elle aussi par Lotfi Zadeh.

Le but de la logique floue est de modéliser théoriquement la représentation des connaissances humaines. Sur le plan pratique, la théorie des sous-ensembles flous et la logique floue servent à améliorer les systèmes de décision.

Par «système de décision», il faut entendre des appareils et outils qui fonctionnent avec une forme d'intelligence artificielle. Ces outils et logiciels doivent être capables de répondre à des questions, car ils connaissent les «faits», ils connaissent les «règles», et deviennent capables de réaliser un «raisonnement» à partir de faits et règles connus pour produire de nouveaux «faits» grâce à un «moteur de raisonnement». Dans ce processus, l'étude des sous-ensembles flous est essentielle, car elle permet de modéliser deux choses: présenter «un modèle des incertitudes et des imprécisions», mais aussi «modéliser les informations précises» sous forme d'un «langage» mathématique comparable à celui utilisé aujourd'hui dans des outils qui servent d'aide à la décision.

La théorie des sous-ensembles de Lotfi Zadeh, une base de sa logique floue, est utilisée dans le domaine théorique des mathématiques, mais elle est utilisée pratiquement dans les outils électroniques d'intelligence artificielle à des degrés différents et dans des domaines très variés.

La logique floue est utilisée dans des outils électroniques automatiques simples ou complexes, c'est-à-dire des machines destinées à se substituer à l'être humain dans les processus de décision, par exemple la conduite de processus électronique des freins ABS.

Dans la robotique, la logique floue est utilisée pour rendre possible la reconnaissance des formes. Les bases des sous-ensembles flous sont également la base théorique du système du contrôle du trafic routier, notamment dans la gestion automatique des feux rouges. Sous une forme plus complexe, elle fournit la logique de base du contrôle aérien. La théorie des sous-ensembles flous est un outil précieux au service des systèmes de météorologie, de sismologie et de climatologie. Dans la médecine, elle est utilisée dans les systèmes d'aide au diagnostic et en économie, dans les systèmes de prévention des risques.

Lotfi Zadeh (de son vrai nom Lotf-Ali Askarzadeh) est décédé le 6 septembre 2017 à Berkeley en Californie à l'âge de 96 ans. Informaticien et ingénieur électricien dont les théories sur la «logique floue» ont traversé les milieux académiques et universitaires, mais aussi le monde de l'industrie, Lotfi Zadeh a influencé des domaines très différents du monde contemporain, de la linguistique à l'économie, de la médecine à l'électroménager (climatiseurs, aspirateurs et cuiseurs à riz), etc.

Le nom de Lotfi Zadeh a commencé à être connu en 1965, alors qu'il était professeur à l'Université de Californie à Berkeley, avec la publication d'un article académique sur la «logique floue» (fuzzy logic), comme il l'a appelée pour la première fois. Son ambition était grande, car avec sa théorie des «sous-ensembles flous» (fuzzy set), Lotfi Zadeh voulait combler le fossé entre les mathématiques et la façon intuitive dont les humains parlent, pensent et interagissent avec le monde.

Pour réaliser cette ambition, Lotfi Zadeh s'est inspiré directement du talent humain. Par exemple,

si quelqu'un vous demande d'identifier «un homme très grand», vous pouvez facilement le faire, même si vous ne disposez pas d'informations précises qui indiquent la taille spécifique de cette personne. De même, vous pouvez, par exemple, garder en équilibre verticalement un manche à balai sur le bout d'un doigt sans calculer mathématiquement jusqu'à où il peut pencher dans telle ou telle direction sans tomber.

Lotfi Zadeh a réussi à imaginer un cadre mathématique qui pourrait imiter ces talents humains pour faire face logiquement à l'ambiguïté et à l'incertitude. Plutôt que de créer des limites strictes et exactes pour les concepts du monde réel, il a rendu les limites «floues», incertaines et ambiguës. Par exemple, au lieu d'imaginer que quelque chose est «dedans» ou «dehors» des limites, il a préféré la situer quelque part dans le continuum entre l'intérieur et l'extérieur. Il a eu ensuite le génie d'établir un ensemble de règles plus complexes pour définir le concept d'inclusion.

«La pensée de Lotfi Zadeh a été en quelque sorte un pont entre la théorie et la réalité», disait le professeur allemand Rudolf, spécialiste de la logique floue, qui a travaillé pendant des années aux côtés du professeur Lotfi Zadeh.

Dans les milieux académiques, les travaux du professeur Lotfi Zadeh furent considérés au départ comme «controversés» et même parfois «absurdes», en partie parce que le théoricien semblait remettre en question d'autres formes de mathématiques surtout à cause de sa terminologie: la «logique floue» semblait se moquer de lui-même en associant la «logique» à l'adjectif «flou». Pour répondre à cette critique, le professeur Timothy Ross de l'Université du Nouveau-Mexique dit que la logique elle-même n'était pas floue, car ce que



▲ *Le professeur Lotfi Zadeh, dans son bureau à l'Université de Californie (Berkeley) en 1988.*

M. Lotfi Zadeh proposait était une façon de traiter des «ensembles flous», des collections d'informations dont les limites étaient vagues ou imprécises. Au fil des ans, la théorie de Lotfi Zadeh s'est avérée être une idée extrêmement influente.

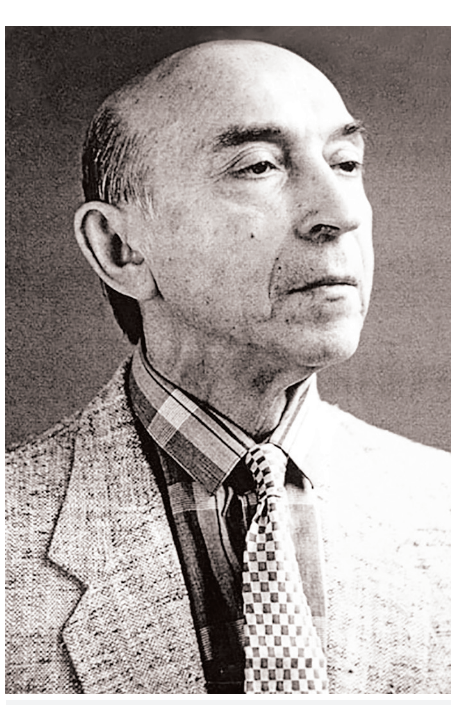
Selon le site «scholar.google.com», le livre de Lotfi Zadeh intitulé «Fuzzy Sets» paru en 1965 a été cité dans plus de 90 000 ouvrages savants, et ses concepts mathématiques ont fourni de nouvelles façons pratiques dans la fabrication d'outils électroniques utilisés par le grand public, le monde du commerce, pour établir des prévisions météorologiques, etc.

Lotf-Ali Aliaskarzadeh (alias Lotfi Zadeh) est né le 4 février 1921 à Bakou, alors capitale de la République démocratique d'Azerbaïdjan, quelques mois avant que cette jeune république ne soit intégrée à l'Union soviétique. Son père, Rahim Aliaskarzadeh (1895-1980) est né à Ardabil, en Azerbaïdjan iranien. Pendant la Première Guerre mondiale, Rahim s'installa à Bakou. Il y monta une affaire à l'aide de ses amis et parents en Iran. En même temps, il fit des études à la Faculté des études orientales de

l'Université de Bakou et travailla comme correspondant à Bakou des hebdomadaires publiés en Iran. Le père de Lotfi Zadeh se maria à Bakou avec une femme pédiatre de nationalité russe.

La théorie des sous-ensembles de Lotfi Zadeh, une base de sa logique floue, est utilisée dans le domaine théorique des mathématiques, mais elle est utilisée pratiquement dans les outils électroniques d'intelligence artificielle à des degrés différents et dans des domaines très variés.

Le couple et leur enfant restèrent à Bakou pendant quelques années jusqu'à l'époque de la politique de collectivisation de Staline qui débuta en 1929. En 1932, selon la décision de l'Union soviétique à propos des citoyens iraniens résidants dans les républiques soviétiques, ces derniers devaient choisir l'une des deux options: soit rester sur le territoire soviétique et en accepter la citoyenneté, soit quitter le pays immédiatement. La famille de Lotfi Zadeh décida de rentrer en Iran.



▲ *Autoportrait. Le professeur Lotfi Zadeh était un photographe amateur avec un talent certain pour le portrait. Pendant sa carrière universitaire à Berkeley, il a photographié, entre autres, plusieurs présidents des Etats-Unis lors de leurs visites à cette université.*

Lotfi Zadeh, qui avait fait ses premières études en russe à Bakou, rentra avec ses parents en Iran alors qu'il n'avait que dix ans. La famille s'installa à Téhéran. Lotfi Zadeh, qui parlait jusqu'alors azéri et russe, continua ses études à Téhéran, d'abord au célèbre lycée Alborz, où il apprit le persan et l'anglais. Il entra ensuite à la Faculté des techniques de l'Université de Téhéran où il obtint sa licence en génie électronique en 1942.

La vie américaine du grand scientifique commença en 1944. Après avoir été diplômé de l'Université de Téhéran, Lotfi Zadeh se rendit aux États-Unis pour y poursuivre ses études de master au Massachusetts Institute of Technology (MIT) à Cambridge, dans l'État du Massachusetts, à proximité immédiate de Boston.

En 1947, Lotfi Zadeh emmena ses parents aux États-Unis et il commença également à travailler à l'Université de Columbia où il poursuivit ses études au niveau du doctorat. En 1949, il obtint son diplôme en génie électronique. En 1957, il devint professeur titulaire à l'Université de Columbia. Pendant cette période de sa carrière universitaire, il travailla aux côtés de son professeur, John Ragazzini (1912-1988). Ensemble, ils travaillèrent sur la «transformée en Z», un outil mathématique de l'automatique et du traitement du signal. L'automatique est une science mathématique qui traite de la modélisation, de l'analyse, de l'identification et de la commande des

systèmes dynamiques, une science de base dans le domaine de la cybernétique. Ces travaux sur la «transformée en Z» sont devenus plus tard un standard du traitement des signaux numériques à l'intérieur des ordinateurs et autres équipements électroniques.

En 1959, Lotfi Zadeh déménagea à Berkeley et devint professeur à l'Université de Californie sur recommandation de M. Norbert Viner (1894-1964) mathématicien américain, théoricien et chercheur en mathématiques appliquées, connu comme le père fondateur de la cybernétique. Lotfi Zadeh eut quelques difficultés au début de son séjour californien, mais il sut s'adapter et resta professeur à l'Université de Berkley pour le reste de sa carrière.

Aujourd'hui, six grandes théories de Lotfi Zadeh sont connues dans le monde de la science. À l'heure actuelle, elles sont largement utilisées dans la science et l'industrie. C'est la théorie de la «logique floue» qui est mondialement connue, considérée comme révolutionnaire dans la science mondiale. Cette théorie a donné une nouvelle définition au concept mathématique de la «logique floue». L'incorporation de la logique floue dans la science permet de mieux prendre en compte l'incertitude des processus en cours tant dans la nature que dans la société.

Elijah Polak, professeur émérite à Berkeley, qui a collaboré avec Lotfi Zadeh dans les années 1960, se rappelle d'une conversation avec Lotfi Zadeh lors dune promenade à travers le campus universitaire à l'époque où la théorie des sous-ensembles flous occupait l'esprit du scientifique. Le professeur Lotfi Zadeh lui dit: «Lorsque les gens garent leur voiture, ils tournent intuitivement le volant pour faire tourner *légèrement* les roues vers la gauche puis *légèrement* vers la droite avant de se garer dans une place de parking.» Puis, il s'adresse à Polak et lui dit : «La question est de savoir quel est ce *légèrement*?»

Lotfi Zadeh a développé sa théorie des sous-ensembles flous comme un effort pour utiliser les mathématiques pour définir ce «légèrement», autrement dit pour expliquer mathématiquement ce que signifie des qualifications aussi imprécises et floues que «grand», «rapide», «beau» ou tout autre concept qui a des limites ambiguës sans qu'il y ait des contours précis.

Lotfi Zadeh a développé sa théorie des sous-ensembles flous comme un effort pour utiliser les mathématiques pour définir ce «légèrement», autrement dit pour expliquer mathématiquement ce que signifie des qualifications aussi imprécises et floues que «grand», «rapide», «beau» ou tout autre concept qui a des limites ambiguës sans qu'il y ait des contours précis.

À l'origine, le professeur Lotfi Zadeh envisageait les sous-ensembles flous comme un simple cadre d'exploitation du langage. Mais l'idée s'est étendue à d'autres domaines. Cela pourrait permettre aux compagnies d'assurance d'évaluer les dommages après un tremblement de terre, par exemple. Les dommages sont-ils «sérieux», «modérés» ou «minimes» selon les règles de l'entreprise? Des sous-ensembles flous et la logique floue pourraient aider. «Ils ont ouvert une toute nouvelle façon de traiter les problèmes où vous n'avez pas de données précises», expliquent les scientifiques qui travaillent sur l'application et les usages pratiques de la logique floue.

La méthode pourrait également aider à construire des machines et des équipements électroniques qui passent graduellement d'un état à un autre, comme une boîte de vitesse d'une automobile qui passe «doucement» de la première à la seconde, ou un thermostat qui va progressivement du «chaud» au «froid». Le chaud et le froid n'ont pas besoin d'être définis avec précision. Ils pourraient exister dans un continuum.

> Des entreprises géantes du pays du Soleil-Levant comme Mitsubishi, Toshiba, Sony, Canon, Sanyo, Nissan, Honda, Toyota, etc. ont exploité la théorie de la logique floue dans la fabrication de caméras, appareils photo, machines à laver, fabrication d'automobiles et de trains, climatiseurs et thermostats, cuiseurs à riz, aspirateurs et hélicoptères sans pilote, systèmes de freinage antidérapants...

Bien que la théorie de Lotfi Zadeh n'ait pas été acceptée pendant longtemps par la communauté scientifique américaine, elle a attiré l'attention des scientifiques japonais dans les années 1980. Ces derniers ont décidé de tirer parti de cette théorie exceptionnelle et révolutionnaire. L'introduction de la théorie de Lotfi Zadeh dans l'industrie nipponne a apporté des milliards au pays. Il est intéressant de rappeler que le poids économique et financier du Japon s'est affirmé exactement au début des années 1980. Aujourd'hui, nous en voyons le résultat: des entreprises géantes du pays du Soleil-Levant comme Mitsubishi, Toshiba, Sony, Canon, Sanyo, Nissan, Honda, Toyota, etc. ont exploité la théorie de la logique floue dans la fabrication de caméras, appareils photo, machines à laver, fabrication d'automobiles et de trains, climatiseurs et thermostats, cuiseurs à riz, aspirateurs et hélicoptères sans pilote, systèmes de freinage antidérapants… Dans les années 1980, les ingénieurs de la ville de Sendai, au Japon, ont intégré la logique floue dans la conception du nouveau métro de la ville, en l'utilisant pour programmer les démarrages et les arrêts du système.

Dès lors, les Américains ont commencé à comprendre et à apprécier la valeur de cette théorie. De nos jours, cette théorie est largement utilisée dans les processus de production par General Motors, General Electric, Motorola, Dupont, Kodak et d'autres. L'Administration nationale de l'aéronautique et de l'espace (NASA) explore, conçoit et met en œuvre des systèmes de gouvernance basés sur ces théories. Cette théorie est utilisée également en économie, en psychologie, en linguistique, en politique, en philosophie, en sociologie…

Le travail scientifique de Lotfi Zadeh dans le domaine de la création de systèmes de contrôle, d'information et de communication numérique est connu sous le nom de «transformée en Z». La logique floue reste aujourd'hui une partie dynamique des mathématiques appliquées du monde moderne.

En reconnaissance de son travail, le professeur Lotfi Zadeh reçut plus de 50 prix d'ingénierie et d'études scientifiques. De 1963 à 1968, il fut président du Département de génie électrique de Berkeley, ce qui l'aida grandement à se recentrer sur l'informatique. Il en profita aussi pour pouvoir offrir à ses étudiants l'un des meilleurs programmes universitaires de sciences informatiques au monde.

Lotfi Zadeh prit sa retraite en 1991, et s'installa définitivement à San Francisco. Lotfi Zadeh décéda à 96 ans le 6 septembre 2017 aux États-Unis. Le scientifique avait exprimé le souhait que son corps soit inhumé après sa disparition dans sa ville natale, Bakou. Les funérailles eurent lieu le 29 septembre après une cérémonie d'adieu officielle.

Pendant une longue période, la plupart des collègues universitaires de Lotfi Zadeh aux États-Unis ont continué à exprimer leur mépris envers ses théories liées à la logique floue. L'ingénieur électricien Rudolph Kalman (1930-2016), professeur à l'Université Stanford, avait qualifié la logique floue d'«une sorte de bassesse scientifique». Le mathématicien et informaticien William Kahan (né en 1933), professeur à Berkeley, l'a rejetée comme «la cocaïne de la

science». Mais Lotfi Zadeh ne se découragea pas. «Il a toujours pris la critique comme un compliment», a déclaré Stuart Russell (né en 1962), un professeur informaticien de Berkeley qui a travaillé à côté de Lotfi Zadeh pendant de nombreuses années, et qui est connu lui aussi pour sa contribution à l'intelligence artificielle. «La critique signifie que les gens prennent en considération ce que vous leur avez dit», disait le professeur Lotfi Zadeh.

Une nuit de juillet 1964, le programme qu'il avait d'aller dîner dehors étant annulé, Lotfi Zadeh se retrouva seul dans l'appartement new-yorkais de ses parents. À cette époque-là, lui et sa femme qu'il avait rencontrée à Téhéran avaient deux enfants. Le scientifique était un joueur de tennis talentueux et un photographe amateur avec un bon talent pour les portraits. Il écrit lui-même dans son journal qu'il menait «beaucoup de réflexions sur les problèmes de base dans l'analyse des systèmes, en particulier la question de l'imprécision et l'ambiguïté des frontières d'un ensemble», c'est-à-dire l'échec de la perception du monde quand on veut la conformer à la logique classique booléenne, ce qui veut dire la logique informatique de variable à deux états: un état *vrai* (1) et un état *faux* (0). Le vrai ou le faux, le noir ou blanc, le zéro ou un mathématique.

«C'est à ce moment-là que le concept simple d'un ensemble flou m'est apparu», a rappelé Lotfi Zadeh. «Il ne m'a pas fallu longtemps pour rassembler mes idées et écrire un article sur le sujet.» Publié à l'été 1965 dans la revue scientifique «Information and Control», l'article commençait par une brève explication de ce que Zadeh considérait comme «flou»:

«Par exemple, la catégorie des animaux comprend dans notre esprit *clairement* les chiens, les chevaux, les oiseaux, etc., et exclut *clairement* les objets tels que les roches, les fluides, les plantes, etc. Cependant, dans notre esprit, des objets tels que les étoiles de mer, les bactéries, etc. semblent être intégrés *difficilement* dans la catégorie des animaux. Le même type d'ambiguïté se pose dans la catégorie de tous les nombres réels qui sont beaucoup plus grands que 1. Idem pour ce qui constitue dans notre esprit la catégorie des *belles* femmes. Il n'en demeure pas moins que ces "catégories" imprécises jouent un rôle important dans la pensée humaine, notamment dans les domaines de la reconnaissance des formes, de la communication de l'information et de l'abstraction.»



▲ *Cette photographie montre M. Lotfi Zadeh dans sa chambre alors qu'il était étudiant à Téhéran. A l'époque, ses parents avaient émigré aux Etats-Unis. Lotfi Zadeh travaillait en vue de gagner assez d'argent pour les rejoindre. Sur le mur, un mot en russe est lisible, qui signifie «SEUL».*

L'argument de Zadeh ressemblait à une idée qu'Albert Einstein avait exprimée quatre décennies plus tôt, dans son livre «Géométrie et expérience». «Pour autant que les lois des mathématiques se réfèrent à la réalité, elles ne sont pas *certaines*, et autant qu'elles soient *certaines*, elles ne se réfèrent pas à la réalité», écrit Einstein. ■

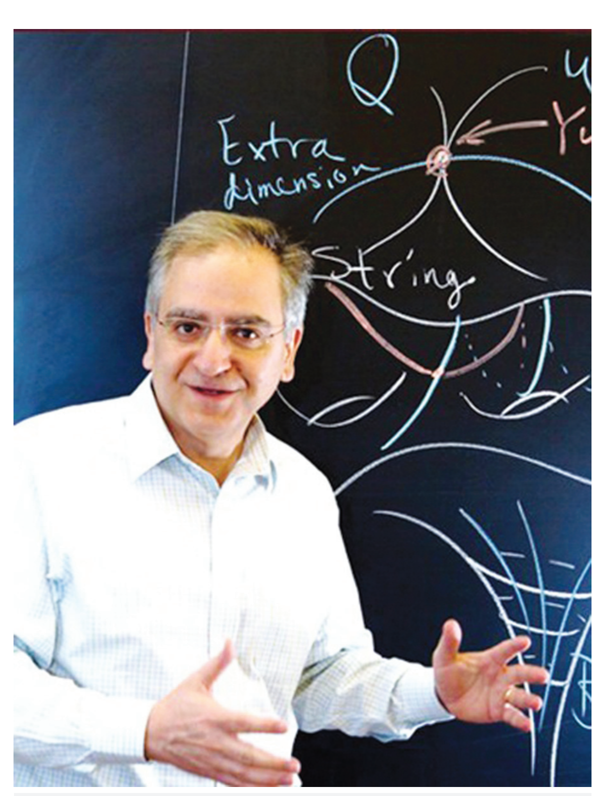
Cumrun Vafa, théoricien de la théorie des cordes

Samirâ Deldâdeh
Zeinab Golestâni

Cumrun Vafa est né en 1961 à Téhéran, ville où il acheva ses études secondaires au lycée Alborz. A l'âge de 17 ans, il part pour les Etats-Unis et obtient une licence en mathématiques et physique à l'Institut de Technologie du Massachusetts (MIT).

L'amour des sciences théoriques incite Vafa à quitter le MIT pour l'Université de Princeton. Il y soutient une thèse en physique sous la direction d'Edward Witten. Après sa thèse, les deux scientifiques collaborent ensemble en plusieurs domaines. La théorie Vafa-Witten résulte notamment de cette collaboration.

Après avoir obtenu son doctorat, Vafa commence à travailler à l'Université de Harvard. De 1988 à 1990, il exerce en tant que maître de conférence au département de physique de Harvard. En 1990, il obtient une chaire de professeur d'université. Cumrun Vafa explique son amour de la physique: «Quand j'étais un jeune écolier, je me demandais pourquoi la lune ne tombait jamais sur la terre! Ces genres de questions qui semblaient anormales pour mon âge m'inquiétaient beaucoup, et m'ont dirigé plus tard vers la physique».



▲ *D'après la théorie des cordes, toutes les forces et les particules s'unissent.*

La théorie des cordes

Aujourd'hui, Vafa est professeur de physique des hautes énergies à Harvard. Il est aussi l'un des grands chercheurs de la théorie des cordes. Cette théorie réconcilie la relativité générale d'Einstein et la mécanique quantique, en avançant que les particules élémentaires ne convergent pas sur un point, mais sont constituées de petites cordes unidimensionnelles.

Selon cette théorie, toutes les forces et les particules de la nature seraient constituées de petites cordes vibrantes. En ce qu'elle donne donc une explication générale et parfaite de l'Univers, on l'appelle aussi théorie du tout. Cette théorie a bouleversé notre connaissance de l'Univers et des trous noirs en particulier. Les travaux de Vafa se focalisent sur la nature de la gravité quantique et de la relation entre géométrie et théories quantiques des champs. Vafa a notamment travaillé dans ce domaine avec Andrew Strominger. Ces deux physiciens ont découvert que l'entropie Bekenstein-Hawking du trou noir peut être comptabilisée par les états solitoniques de la théorie des supercordes.

Vafa a également exposé la relation de la géométrie avec les théories des champs. La conjonction intitulée Gopakumar-Vafa étudie cette relation qui surgit à



▲ *Strominger, Polchinsky et Vafa ont gagné le Breakthrough Prize 2017 en physique fondamentale.*

travers les dualités des cordes, sous le nom d'«Ingénierie géométrique des théories des champs quantiques».

En 1997, Vafa et Robert Brandenburg ont développé la théorie-F qui, en ajoutant une nouvelle dimension à la théorie-M, donne une image en douze dimensions de l'Univers. La théorie-F a reçu un accueil favorable des théoriciens, car elle résout par sa douzième dimension les problèmes de la théorie-M. Mais puisque cette nouvelle dimension n'est pas spatiale, il se peut que le temps soit bidimensionnel.

Depuis longtemps, les physiciens croyaient que l'espace était tridimensionnel, mais cette croyance change peu à peu au début du XXe siècle. On disait d'abord que l'espace avait quatre dimensions, mais au fur et mesure, le nombre des dimensions a augmenté. En 1984 débuta la révolution des supercordes. Selon la théorie des cordes, tout l'Univers est constitué de cordes vibrantes unidimensionnelles d'énergie. Celles-ci vibrent sur neuf dimensions spatiales et une dimension temporelle. Puis en 1995, Edward Witten de l'Institut des Etudes Avancées de Princeton et Paul Townsend de Cambridge ont présenté la théorie-M qui ajoute à la précédente la dixième dimension spatiale.

La nouvelle dimension temporelle que le Professeur Vafa a ajoutée à la théorie des cordes donne un aspect extrêmement mystérieux à l'Univers, de sorte que les physiciens hésitent à en accepter la validité. Car sur cette base, le temps n'est plus linéaire mais superficiel. Il devient ainsi possible de faire des voyages sur l'axe horizontal du temps temporel vers le passé et le futur, ainsi qu'au cœur des moments sur un axe verticalement placé sur le temps. Chaque moment est donc une éternité. En ajoutant une nouvelle dimension temporelle aux anciennes équations, on s'attend à pouvoir désormais

> Vafa est professeur de physique des hautes énergies à Harvard. Il est aussi l'un des grands chercheurs de la théorie des cordes. Cette théorie réconcilie la relativité générale d'Einstein et la mécanique quantique, en avançant que les particules élémentaires ne convergent pas sur un point, mais sont constituées de petites cordes unidimensionnelles.

répondre aux questions de la physique. Au regard de la théorie des douze dimensions de Vafa, la relativité einsteinienne perd de son importance.

> La nouvelle dimension temporelle que le Professeur Vafa a ajoutée à la théorie des cordes donne un aspect extrêmement mystérieux à l'Univers, de sorte que les physiciens hésitent à en accepter la validité. Car sur cette base, le temps n'est plus linéaire mais superficiel. Il devient ainsi possible de faire des voyages sur l'axe horizontal du temps temporel vers le passé et le futur, ainsi qu'au cœur des moments sur un axe verticalement placé sur le temps.

Robert Brandenburg et Cumrun Vafa estiment que l'Univers a débuté dans la symétrie absolue, et les dimensions plus hautes sont plus complexes sur l'échelle de Planck. Les boucles des cordes qui s'enroulent autour des dimensions empêchent l’expansion de l'Univers.

Vafa s'est toujours efforcé de trouver le moyen de comprendre les aspects cachés des dualités de sa théorie des cordes et d'appliquer la théorie des supercordes pour résoudre les problèmes non-résolus de la physique fondamentale. Il travaille également actuellement sur les théories des cordes topologiques et le saisissement de la symétrie miroir.

Récompenses et distinctions

Cumrun Vafa a écrit jusqu'à aujourd'hui plus de 250 articles scientifiques. En 1985, il est entré à la Société des Fellows de Harvard en tant que Jeune Fellow. Depuis 2005, il est membre de l'Académie américaine des arts et des sciences. Les prix les plus célèbres qu'il a reçus sont:

· Le prix Jeune Chercheur décerné par la Présidence des Etats-Unis en 1989.

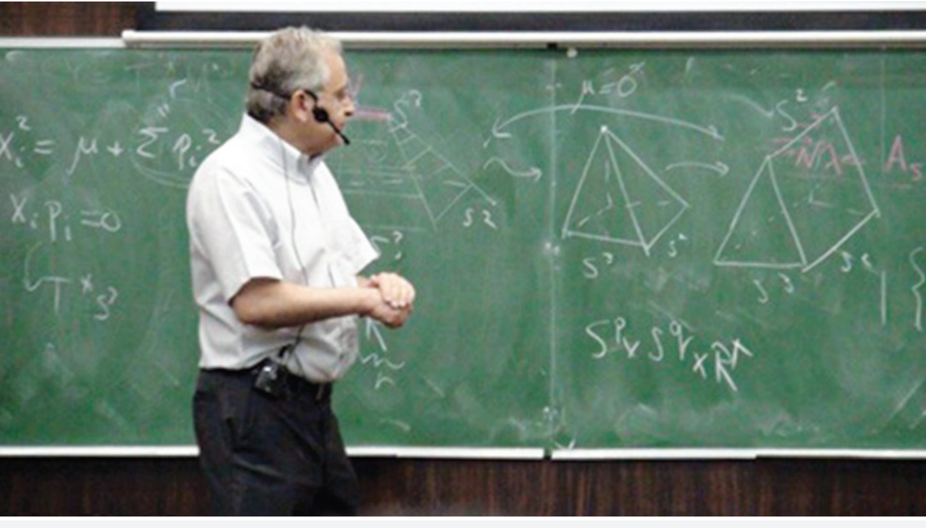
· Le prix Alfred P. Sloan, 1989.

· Le prix AMS Léonard Eisenbud pour les Mathématiques et la Physique, 2008.

· Le prix Dirac du Centre International de la Physique Théorique (ICTP), 2008.

· Le prix d'innovation «Breakthrough Prize» en physique fondamentale, 2016.

· Le prix Dannie Heinman pour la physique mathématique, 2016. ■



▲ *Le professeur Cumrun Vafa, l'un des théoriciens de la théorie des cordes*

Karim Nayerniâ
Scientifique biomédical iranien

Khadidjeh Nâderi Beni

Né à Shirâz, Karim Nayerniâ fit ses études primaires dans sa ville natale, pour ensuite se rendre en Allemagne où il entame des études supérieures dans le domaine de la biologie moléculaire et des cellules souches. En 1993, il termine ses études à l'Université de Göttingen, où il travaille jusqu'en 2006. En 2003, il devient membre du corps des professeurs de la Faculté de médecine de l'Université George-Auguste à Göttingen. En 2006, il obtient la chaire de biologie des cellules souches de l'Institut de Génétique Humaine à l'Université de Newcastle. Depuis, il travaille régulièrement pour cette université. La même année, il parvient à créer des spermatozoïdes à partir de cellules souches embryonnaires en vue de féconder des souris: sept souris sont conçues et viennent au monde, mais l'une meurt et les six autres ont des problèmes de santé. En 2009, il crée pour la première fois au monde des cellules semblables à des spermatozoïdes humains à partir de cellules souches mâles en laboratoire. L'année suivante, il découvre de nouvelles méthodes de dépistage des cellules souches du cancer du sein. Il est actuellement directeur de l'International Stem Cell Academy (ISCA) créée en 2016 et qui mène des recherches dans le domaine des cellules souches. En tant que fondateur de la Société Genocell, le docteur Nayerniâ dirige également des études concernant la thérapie cellulaire en son sein. En tant que scientifique biomédical, il mène de vastes recherches dans le domaine de nouvelles thérapies pour certaines maladies dont les maladies cardiaques, de Parkinson, et l'infertilité. Dans cet article, nous aborderons les principaux sujets de recherche de ce scientifique iranien.

En 2009, il crée pour la première fois au monde des cellules semblables à des spermatozoïdes humains à partir de cellules souches mâles en laboratoire. L'année suivante, il découvre de nouvelles méthodes de dépistage des cellules souches du cancer du sein.

Karim Nayerniâ est le premier chercheur au monde à avoir isolé un nouveau type de cellules souches



▲ *Karim Nayerniâ*

provenant de testicules de souris adultes. Le Docteur Nayerniâ et son équipe ont démontré que des cellules similaires peuvent être extraites des hommes en utilisant une biopsie testiculaire. Selon les nouvelles techniques qu'ils proposent, ces cellules pourraient être développées afin de traiter une grande variété de maladies, notamment l'infertilité masculine.

> Selon le docteur Nayerniâ et ses collègues, le type de la maladie n'est pas identique chez toutes les personnes souffrant du cancer et de ce fait, les traitements basés sur la chimiothérapie et l'efficacité des médicaments doivent être personnalisés. Dans leurs études, le docteur Nayerniâ et ses collègues ont précisé que le cancer en tant que maladie peut apparaître différemment d'un patient à l'autre, mais qu'il touche le plus souvent les cellules souches.

En 2013, le docteur Nayerniâ et ses collègues ont focalisé leurs études sur la médecine personnalisée dans le domaine du traitement des cellules cancéreuses. Cette médecine consiste à adapter les traitements selon les caractéristiques des patients et de leurs maladies. Ces thérapies ciblées et innovantes pourraient permettre de traiter un grand nombre de cancers, et plus particulièrement le cancer du sein et de la prostate. Selon ces chercheurs, la détection précoce de la maladie est réalisable de façon simple, ce qui facilite le traitement efficace et rapide de ce cancer. En outre, selon eux, le type de la maladie n'est pas identique chez toutes les personnes souffrant du cancer et de ce fait, les traitements basés sur la chimiothérapie et l'efficacité des médicaments doivent être personnalisés. Dans leurs études, le docteur Nayerniâ et ses collègues ont précisé que le cancer en tant que maladie peut apparaître différemment d'un patient à l'autre, mais qu'il touche le plus souvent les cellules souches. De ce fait, elles sont l'objet d'une attention particulière tout au long du processus de traitement. Les cellules cancéreuses sont dissimulées pour ne pas être détectées par le système immunitaire qui est très sensible à toute protéine inconnue. Ces chercheurs sont ainsi parvenus à produire des cellules immunitaires capables d'identifier les cellules cancéreuses. Selon cette technique, qui fait partie de l'approche plus globale reposant sur la médecine personnalisée, on utilise les cellules souches du patient lui-même. C'est donc un moyen efficace pour surveiller le processus de traitement, qui permet par ailleurs au médecin de remplacer les thérapies les plus efficaces en cas de besoin. Ces chercheurs prétendent qu'avec cette méthode, il est possible de diagnostiquer plus de douze types de cancer dont celui du poumon, du sein, de la prostate, du sang, etc.

Dans un entretien réalisé en 2013 avec ISNA[1], le docteur Nayerniâ a précisé que les cellules sexuelles sont considérées comme l'origine principale des cellules cancéreuses; certains cancers étant produits à partir des gènes qui existent dans les cellules sexuelles mâles. Selon cette hypothèse et du fait que les cellules souches du sperme ont une activité proliférative, les cellules cancéreuses peuvent également être transformées en cellules sexuelles. Au cours de leurs recherches, le docteur Nayerniâ et son équipe ont découvert plus de 50 gènes différents actifs dans les spermatozoïdes mâles mais qui ne figurent pas dans les

cellules mammaires saines; ces gènes sont également actifs dans les cellules cancéreuses du sein. Selon ce phénomène, découvert par ce chercheur iranien, des cellules épithéliales[2] se transforment d'abord en cellules sexuelles pour ensuite devenir cancéreuses.

Durant ces dernières années, le docteur Nayerniâ et son équipe du Département des cellules à Newcastle ont fait de vastes recherches sur les cellules souches spermatogoniques visant à produire des embryons humains et traiter ainsi l'infertilité. Selon cette technique, on modifie la structure du sperme pour le rendre capable de féconder l'œuf et de créer le fœtus. Il est le premier chercheur à avoir produit des cellules reproductives humaines à partir de cellules souches. Lors de leur première tentative, le docteur Nayerniâ et ses collègues ont réussi à faire naître des souris, mortes néanmoins peu de temps après leur naissance. Ces chercheurs pensent que cette approche peut être utilisée pour traiter l'infertilité chez les personnes qui ont été atteintes à la suite d'une chimiothérapie. Il faut souligner que selon les lois concernant l'embryon, l'utilisation des cellules produites artificiellement pour les traitements de l'infertilité est absolument interdite. Selon ces lois, la production d'embryon nécessite une autorisation; en outre, le fœtus produit doit être détruit après 14 jours.

L'invention du docteur Nayerniâ a suscité de nombreuses réactions positives et négatives: certains chercheurs considèrent cette méthode comme une invention admirable, tandis que d'autres la considèrent comme étant une intrusion dans la nature humaine. Au cours d'une autre recherche conduite par le docteur Nayerniâ et ses collègues à l'Université de Newcastle, on a réussi à produire des cellules souches mâles à partir de cellules souches femelles. Dans cette technique, les chercheurs obtiennent des cellules souches spermatogoniques à partir de cellules de la moelle osseuse et, selon un processus similaire, à partir de cellules fœtales. Lors d'une première tentative, les souris fécondées ont donné naissance à sept petits dont six ont survécu jusqu'à l'âge adulte. Lors de ces recherches dirigées par le docteur Nayerniâ, on a découvert une méthode de création de spermatozoïdes appelés spermatogonies, provenant de la moelle osseuse entièrement in vitro et en dehors du corps humain. Le Docteur Nayerniâ et son équipe visent à cultiver du sperme féminin[3] en laboratoire, dans l'espoir d'ouvrir de nouveaux horizons dans le domaine du traitement de l'infertilité. Pour finir, il faut souligner que l'invention du sperme femelle a aussi suscité de nombreuses questions étiques et morales. ■



▲ *Karim Nayerniâ. Photo: Mehdi Ghâsemi. ISNA*

1. Iranian Students News Agency
2. Il s'agit d'un tissu organique qui recouvre la surface externe ou interne de divers organes.
3. Sperme contenant du matériel génétique féminin.

Les modernistes iraniens à la recherche de la représentation de l'identité iranienne

Nooshin Khaefi Ashkezari

L'art pré-révolutionnaire iranien des années 60-70 (de 1960 jusqu'à la Révolution de 1979)

Au XIXe siècle, avec l'introduction de la pensée européenne en Iran, le débat s'engage sur l'attitude à tenir face à cette nouvelle forme de pensée: la rejeter ou la copier en l'acceptant? Certains intellectuels estiment que le seul moyen d'échapper au passé serait d'adhérer sans réserve à la pensée occidentale, en refoulant totalement toute innovation créative pouvant se produire dans le processus de l'introduction de la pensée européenne[1]. Ce groupe comprend ceux qui ont été appelés les "Occidentalistes"[2] (en persan: *gharb-zadegân)*, face aux "traditionalistes" (en persan: *sonnat-parastân*), qui adoptent une position conservatrice vis-à-vis de l'apport occidental à la culture iranienne. Quelque part entre ces deux extrêmes se trouve une réaction modérée, celle qui accepte l'inévitabilité entrée de ces structures, techniques et nouveaux systèmes en Iran. Selon Millward, la doctrine principale de ce groupe se base sur la réception des formes étrangères dans le respect et la préservation des valeurs nationales, du patrimoine et des coutumes[3].

Ce groupe suggère de nouvelles structures qui permettraient l'assimilation des idées nouvelles par la culture et l'identité nationales, dans le respect de ces dernières. Les arts modernes iraniens sont essentiellement fondés sur cette même volonté. Dans leur application, les diverses forces, souvent inconnues, du modernisme, comme les industries nouvelles, les technologies, les courants artistiques et le système de l'organisation de la connaissance et des données, ont apporté en Iran comme partout ailleurs de profondes questions, autant que généré des réponses.

En admettant que la modernité fasse désormais partie de la culture iranienne, on peut la considérer comme l'un des piliers de la culture sociale et politique de l'Iran. Vue la transformation de la culture et de la politique en Iran, l'art a également été orienté vers un processus similaire. Cela a conduit à l'apparition de nombreux mouvements qui forment actuellement l'essentiel de l'art iranien.

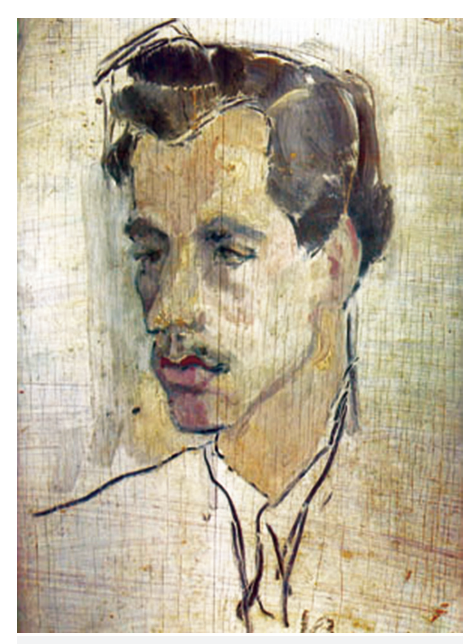
La question principale demeure encore celle de l'ajustement de la modernité au patrimoine culturel traditionnel. Il n'est donc pas surprenant qu'un grand nombre d'artistes partisans de la modernité artistique se soit également posé la question de l'identité culturelle. On peut voir cette interrogation notamment dans les mouvements artistiques des années 60. Précisons que le discours de l'occidentalisme est lié aux enjeux politiques et sociaux.

Dans le domaine des arts visuels plus traditionnels, la question de l'originalité artistique et de l'identité était également une préoccupation essentielle dans les années 60, revenue à l'ordre du jour plus tard dans les années 90. La question de l'identité dans l'art, comme dans d'autres domaines de l'activité culturelle, a commencé à être débattue avant l'avènement de la diffusion gouvernementale de l'art dans les années 60. Pendant les années 40 et 50, les artistes étaient généralement anti-traditionalistes, mais à partir des années 60, le discours intellectuel les a poussés entre deux polarités différentes: le traditionalisme et le modernisme [Figures 1, 2, 3].

Cette discussion complexe a donné naissance à divers mouvements et à une nouvelle approche sur le patrimoine traditionnel de l'Iran que l'on considère comme un traditionalisme moderne. Cette phase importante dans l'art moderne iranien peut être mise



▲*Figure 2: Mahmoud Javâdipour,* Portrait, *1984*



▲*Figure 1: Shokouh Riâzi,* Portrait, *1995*

en relation avec la tendance croissante de la confrontation entre le passé et le présent, qui unifie l'identité artistique iranienne et les exigences du modernisme.

Mais qu'est-ce exactement que l'art du traditionalisme moderne? Les tenants de cette approche estiment que l'identité de l'artiste s'exprime à travers une forme née de la modernisation mais au travers d'une expressivité spécifique individuelle, qui tient compte du passé. On voit ainsi qu'un signe ou une image appartenant au passé est inséré dans l'œuvre [Figures 4, 5, 6, 7]. Le mouvement artistique le plus important né de cette tendance est celui de *Saqâ-khâneh*.



▲*Figure 3: Parviz Tanâvoli,* Fabulos Beast, *1961*

La question de l'identité dans l'art, comme dans d'autres domaines de l'activité culturelle, a commencé à être débattue avant l'avènement de la diffusion gouvernementale de l'art dans les années 60. Pendant les années 40 et 50, les artistes étaient généralement anti-traditionalistes, mais à partir des années 60, le discours intellectuel les a poussés entre deux polarités différentes: le traditionalisme et le modernisme

L'école Sâqa-khâneh ou les Néo-traditionalistes

Les artistes associés au mouvement de *Sâqa-khâneh* ont cherché parmi les confréries, notamment soufies, ainsi que les célébrations rituelles et les éléments visuels populaires et locaux, des motifs qui pouvaient être sources d'inspiration.

Mais qu'est-ce exactement que l'art du traditionalisme moderne? Les tenants de cette approche estiment que l'identité de l'artiste s'exprime à travers une forme née de la modernisation mais au travers d'une expressivité spécifique individuelle, qui tient compte du passé. On voit ainsi qu'un signe ou une image appartenant au passé est inséré dans l'œuvre. Le mouvement artistique le plus important né de cette tendance est celui de *Saqâ-khâneh*.



▲ *Figure 4: Miniature persane,* Lovers, *Moyen Age*

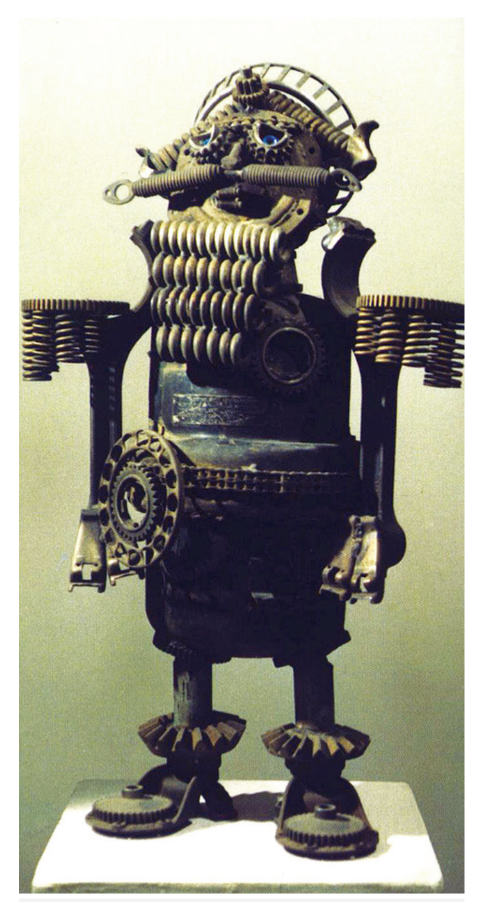


▲ *Figure 5: Sadegh Tabrizi,* The lovers (Sâqa-khâneh)*, 1960*

Certains de ces éléments, trouvés dans des calligraphies ou des peintures, avaient été dédaignés autrefois, en raison de l'absence d'ornements et de subtilité suffisante, et ces œuvres avaient été rangées dans la catégorie des arts de la rue. De ce point de vue, on peut considérer certains artistes de *Sâqa-khâneh* comme des héritiers d'artistes miniaturistes[5] ou d'orfèvres des siècles passés. [Figures 8, 9, 10, 11].

L'une des caractéristiques communes entre la plupart de ces artistes était qu'ils avaient majoritairement étudié à l'Ecole des Arts Décoratifs de Téhéran. Il ne faut donc pas négliger le rôle que cette école a joué dans l'émergence du mouvement *Sâqa-khâneh.*

Cet établissement, qui a été créé à Téhéran en 1961, visait à former des artistes et experts en arts appliqués. Cette académie artistique a non seulement offert une chance aux diplômés d'art de l'école secondaire, mais a également répondu

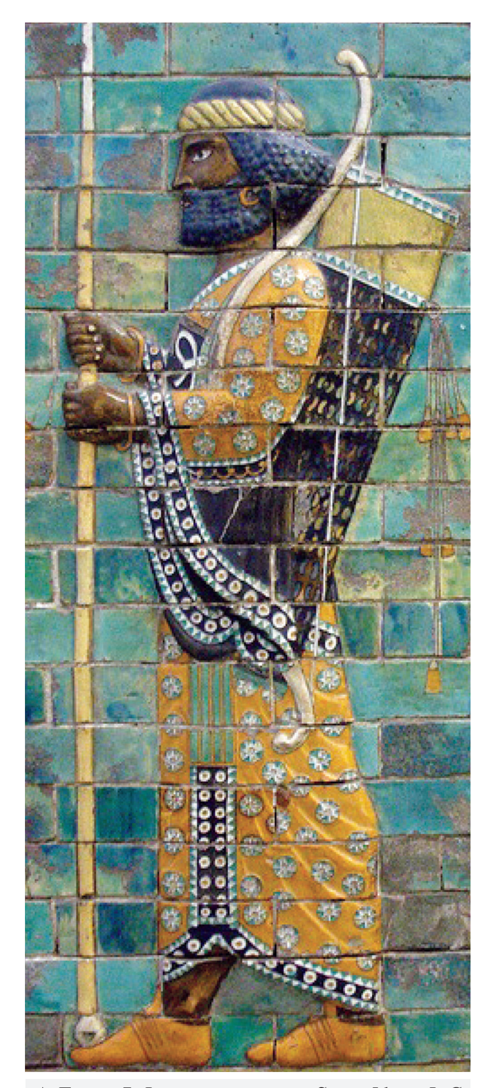


▲ *Figure 6: Zazeh Tabâtabâi,*
Blue-Eyed King (Sâqa-khâneh)*, 1960*

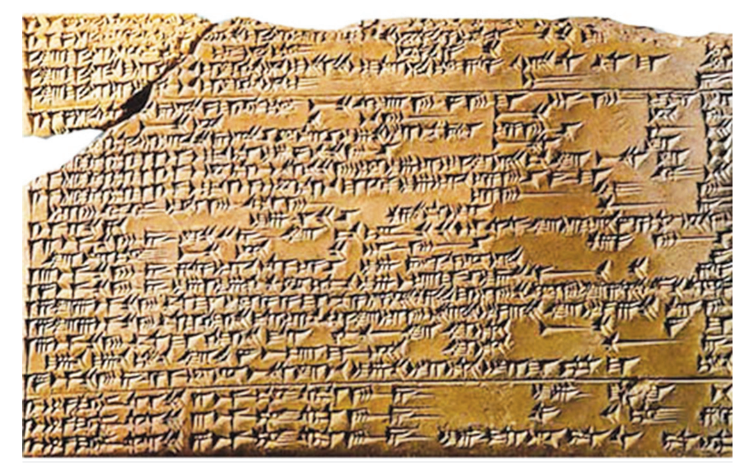
aux exigences de la nouvelle génération en créant de nouveaux domaines d'études.

De nombreux peintres, sculpteurs et designers modernes qui ont joué un rôle crucial dans le développement de l'art visuel contemporain iranien ont été formés dans cette école sous la direction de professeurs iraniens et étrangers. On y enseignait les différents domaines d'art visuel tels que la peinture décorative, le design graphique, la sculpture, l'architecture d'intérieur et la peinture, tout en mettant l'accent sur les arts appliqués, enseignés dans cette école. On poussait les étudiants à rechercher des sources locales d'inspiration, des symboles et des expressions idiomatiques, et à se familiariser avec l'héritage décoratif de l'Iran. En explorant les différentes sources de l'art traditionnel iranien et les artisanats traditionnels d'art, y compris les arts et le design, les artistes enrichissaient leurs capacités à créer des œuvres innovantes.

En explorant les différentes sources de l'art traditionnel iranien et les artisanats traditionnels d'art, y compris les arts et le design, les artistes enrichissaient leurs capacités à créer des œuvres innovantes.



▲ *Figure 7: Le guerrier persan,* Suse*, 51 av. J.-C.*



▲ *Figure 8: Ecriture cunéiforme, entre 3400 et 3200 av. J.-C.*



▲ *Figure 9: Parviz Tanavoli,* The wall (Oh, Perspolis)*, 1975*

Dans l'ensemble, ces artistes néo-traditionalistes utilisaient la tradition, en la considérant comme une référence au patrimoine pictural[6]. Cette qualité est surtout évidente, nous l'avons vu, dans le domaine abstrait de l'école *Sâqa-khâneh*. En d'autres termes, ils se sont concentrés sur les traditions formelles, y compris les formes, les motifs, les couleurs. La notion même de l'avant-garde cherche à révéler «l'originalité» qui se dégage d'un terrain de répétition[7]. D'autre part, comme John Clark le souligne, «une caractéristique importante de la pratique avant-gardiste en Asie est que les artistes qui adoptent des positions d'avant-garde n'hésitent pas à explorer les formes d'art originaires, au point même que l'opposition avec le contenu de leurs œuvres»[8].

De ce point de vue, l'école de *Sâqa-khâneh* était sans doute le mouvement d'avant-garde le plus influent dans la formation de l'art néo-traditionaliste en Iran à l'époque [Figures 12, 13].

> Bien que la présence forte des croyances nationalistes soit évidente dans le mouvement de *Saqa-Khâneh*, aucun de ces aroccidental de leurs partisans n'était anti-occidental ni dans leur esprit, et ni dans leurs comportements artistiques.

Bien que la présence forte des croyances nationalistes soit évidente dans le mouvement de *Saqa-Khâneh*, aucun de ces aroccidental de leurs partisans





▲ *Figure 10: Peinture à l'huile, XIXe siècle, Iran*

n'était anti-occidental ni dans leur esprit, et ni dans leurs comportements artistiques. Le sujet de l'identité culturelle leur a en outre donné de la motivation et a mis en valeur leur origine qui n'était pas encore complètement éloignée de l'Occident. En d'autres termes, ces nouveaux artistes traditionalistes ont poursuivi l'idée de l'iranisation de leurs œuvres et ont essayé de créer un style iranien en Iran. Les événements culturalo-artistiques qui se passèrent lors de cette période ont encore une telle importance que la réalisation d'études approfondies à leur sujet est indispensable. De telles recherches pourraient apporter une ouverture vers une meilleure connaissance et

> En explorant les différentes sources de l'art traditionnel iranien et les artisanats traditionnels d'art, y compris les arts et le design, les artistes enrichissaient leurs capacités à créer des œuvres innovantes.



▲ *Figure 13: La calligraphie persane (style traditionnel), XIVe siècle*

compréhension sur la question de la tradition et du modernisme en Iran contemporain.

Les événements culturalo-artistiques qui se passèrent lors de cette période ont encore une telle importance que la réalisation d'études approfondies à leur sujet est indispensable. De telles recherches pourraient apporter une ouverture vers une meilleure connaissance et compréhension sur la question de la tradition et du modernisme en Iran contemporain.



▲ *Figure 13: Habibollâh Sâdeghi,* Ramy-e Jamarât, *1985*

L'art post-révolutionnaire à la recherche de la représentation de l'identité islamique: l'influence de la guerre Iran-Iraq (L'art figuratif islamique 1979-88)

La Révolution islamique et les transformations politiques, culturelles et sociales en Iran qu'elles ont entraîné ont à leur tour fortement influencé l'art. L'une des conséquences importantes de la Révolution sur ces mouvements néo-traditionnels comme *Sâqa-khâneh* est que les artistes de cette école, en particulier ceux qui ont émigré à l'étranger, n'étaient plus aussi libres de présenter leurs travaux en Iran. A l'époque, les fonctionnaires des organismes artistiques avaient tendance, avec passion et enthousiasme, à favoriser l'apparition d'un art islamique iranien moderne qui aurait ses propres caractéristiques et s'éloignerait des caractéristiques de l'art occidental, soutenant ainsi les valeurs de la culture révolutionnaire. Un tel positionnement a conduit à un flottement à l'égard de la peinture dans les années 1970. Cette situation a perduré tout au long des années 1980 et jusqu'au début des années 1990. [Figure 13].

Le changement artistique le plus important et le plus intéressant survenu juste après la Révolution fut la focalisation sur la production d'un certain type de peintures populaires: l'expression de l'art populaire (l'art usuel ou commun) qui, dans la terminologie postrévolutionnaire, fait allusion à l'art réaliste (et dans certains cas l'art expressionniste), principalement dans le cadre de la représentation de sujets révolutionnaires et politiques où les classes sociales en bas et les gens ordinaires jouent le rôle principal. En second lieu, cet art est en relation avec l'art islamique traditionnel.



▲ *Figure 14: Kâzem Chalipâ,* The great day*, 1984*

Les auteurs de ces œuvres étaient souvent de jeunes artistes religieusement et idéologiquement impliqués dans la Révolution et les mouvements sociaux et politiques de l'époque. On veut notamment citer le nom de Kâzem Chalipâ. [Figure 14].

Ces artistes étaient pour la plupart soutenus par les organismes culturels.



▲ *Figure 12: Faramarz Pilaram (Sâqa-Khâneh),1960*

L'organisation officielle la plus importante dans les domaines culturels et artistiques dans l'Iran de l'après Révolution était le ministère de la Culture et de l'Orientation islamiques, qui était basée sur la fusion de deux ministères: le ministère des Arts et de la Culture et le ministère de l'Information et du Tourisme. Cette nouvelle organisation s'est appelée au début le ministère de l'Orientation islamique et a été fondée en 1980. Elle a changé de nom en 1987, pour devenir le ministère de la Culture et de l'art islamique. ■

1. M. Boroujerdi, 'Gharbzadegi the Dominant Intellectual Discours of Pre-and Post-revolutionary Iran', in Smith K. Farsoun and Mehrdad Mashâyekhi, eds., *Iran Political Culture in the Islamic Republique*, London & New York 1992, p. 32.
2. En anglais, «Westoxification»; ce terme est utilisé en persan dans un sens péjoratif et signifie «submergé par la culture occidentale». C'est Ahmad Fardid, professeur à l'Université de Téhéran, qui utilise ce terme pour la première fois dans les années 1940.
3. G. Millward William, 'Traditional Values and Social Changes in Iran', *Iranian Studies*, Vol. 4, 1971, p. 3.
4. Les thèmes de la miniature persane sont pour la plupart liés à la mythologie persane et à la poésie. Les miniatures persanes utilisent la géométrie pure et une palette de couleurs vives. L'aspect particulier de la miniature persane réside dans le fait qu'elle absorbe les complexités et qu'elle réussit étonnamment à traiter des questions comme la nature de l'art et la perception dans ses chefs-d'œuvre. Il est difficile de tracer les origines de l'art de la miniature persane, qui a atteint son sommet pendant les périodes mongoles et timourides (XIIe et XVIe siècles).
5. J. Evans, *Visual Culture: The Reader* (London, 1999), p. 11.
6. H. Keshmirshekan, *Contemporary Iranian Art: Neo Traditionalism from the 1960s to 1990s*, Ph.D. diss., School of Oriental and African Studies (SOAS), University of London, 2004.
7. J.Clark, *Modern Asian Art* (North Ryde, 1998), p. 219.
8. H. Keshmirshekan, *Contemporary Iranian Art*, London, 2013, p. 183.

CULTURE REPORTAGE

«Les Beautés de Farkhâr»

24 nov.-3 déc. 2017 Téhéran

Le visage inconnu de l'Afghanistan

Babak Ershadi

Farkhâr est le nom d'une ville du Tadjikistan, dans la province de Khatlon (sud-ouest), mais aussi le nom d'un district de la province afghane de Takhâr (nord-est). Farkhâr est un mot d'origine sogdienne (langue appartenant au groupe des langues iraniennes orientales) qui aurait été au départ «parvakhwâsar» qui signifiait «plein de joie». Le nom de Fakhâr est souvent cité dans les ouvrages littéraires anciens et la poésie persane classique avec des expressions comme «l'idole de Fakhâr», «les courageux de Fakhâr», en allusion aux hommes, ou «les beautés de Fakhâr», faisant allusion aux femmes. Qu'il s'agisse, dans les œuvres de poètes anciens, d'un temple bouddhiste aux confins du Tibet, d'une ville située aujourd'hui dans le sud-ouest du Tadjikistan ou d'un district dans le nord-est de l'Afghanistan, ils entendaient par «Farkhâr» une référence à une magnificence parfaite et à une élégance majestueuse. C'est la raison pour laquelle les organisateurs d'une exposition de photographies à Téhéran consacrée à l'Afghanistan l'ont intitulée «Les Beautés de Farkhâr», pour faire allusion au beau profil de la vie en Afghanistan.



▲ *Affiche de l'exposition «Les Beautés de Farkhâr»*

Une exposition de photographies intitulée «Les beautés de Farkhâr» a eu lieu pendant dix jours du 24 novembre au 3 décembre 2017 à la galerie d'art du département culturel de l'Organisation de coopération économique (Economic Cooperation Organization, ECO) à Téhéran. L'ECO est une organisation intergouvernementale de coopération régionale fondée en 1985, regroupant les trois pays cofondateurs (Iran, Pakistan, Turquie) et sept autres membres (Afghanistan, Kazakhstan, Kirghizistan, Ouzbékistan, République d'Azerbaïdjan, Tadjikistan, Turkménistan) qui y ont adhéré en 1993.

Les 75 photographies qui ont été exposées montraient non pas l'image d'un pays sinistré par la guerre depuis près de 40 ans, mais le beau visage de la vie en Afghanistan: les paysages naturels, les villes, les villages et leurs habitants avec leurs costumes traditionnels. Les photographies sont l'œuvre de seize artistes (dix photographes afghans, trois photographes iraniens, un Français, un Australien et un Américain). Par conséquent, cette exposition ne reflète pas seulement le pays du point de vue des photographes afghans, mais montre aussi ceux d'autres pays.



▲ *L'exposition «Les beautés de Farkhâr» a été inaugurée par un discours de l'ambassadeur d'Afghanistan en Iran, le 24 novembre 2017.*

L'organisatrice de cette exposition est Fatima Hosseini, photographe et peintre afghane résidant en Iran. Son objectif était de montrer «un autre visage» de l'Afghanistan, moins connu en raison de longues années de guerre civile et d'occupation étrangère. «Je voudrais que cette exposition de photographies reflète les beautés et la grandeur de l'Ariyana ancien». Ariyana était le nom, selon certains historiens, de l'Afghanistan antique, mot avestique de la même





▲ *Photos: exposition «Les Beautés de Farkhâr»*

Les 75 photographies qui ont été exposées montraient non pas l'image d'un pays sinistré par la guerre depuis près de 40 ans, mais le beau visage de la vie en Afghanistan: les paysages naturels, les villes, les villages et leurs habitants avec leurs costumes traditionnels.

origine que le mot «Iran».

Fatima Hosseini, née en 1991 en Iran, a commencé à photographier en 2011. Sa première exposition individuelle, «Les Afghans, un nouveau regard» a eu lieu en 2012 à Téhéran. Un an plus tard, elle a organisé une autre exposition de ses photographies, «Aujourd'hui, Kaboul». Elle a participé aussi à de nombreuses expositions collectives. Elle a étudié la



▲ *L'ambassadeur d'Afghanistan en Iran, Nassir Ahmadnour, et Mme Fatima Hosseini, organisatrice de l'exposition «Les beautés de Farkhâr».*

34

photographie à l'Université de Téhéran.

La photographie de presse et la photographie de guerre se sont beaucoup développées en Afghanistan; pourtant l'exposition «Les beautés de Farkhâr» n'a pas voulu présenter l'Afghanistan, pays sinistré par la guerre et la violence, mais un bel Afghanistan de vie et de passion.

«Les beautés de Farkhâr» n'on pas été un événement artistique isolé, car quelques semaines plus tôt, une autre exposition d'arts plastiques consacrée à l'Afghanistan a eu lieu à la Maison de la culture de Niâvarân à Téhéran et a été accueillie avec enthousiasme par le public téhéranais. En même temps, des artistes iraniens ont participé au « Dialogue culturel irano-afghan» organisé à Kaboul, le 29 novembre 2017, portant sur le thème de l'immigration. Ces échanges culturels entre l'Iran et l'Afghanistan témoignent de l'établissement de relations plus proches entre les artistes des deux pays voisins qui partagent la majeure partie de leur patrimoine historique, politique, culturel, linguistique et social.

Plusieurs photographies de Masoud Hossaini ont été exposées à cette occasion. Il est le premier photographe afghan à avoir remporté le prix Pulitzer en 2012. Photojournaliste de l'Agence France Presse, Masoud Hossaini est surtout connu pour avoir photographié une scène d'attentat suicide en 2011, qui avait fait quatre-vingts morts et au cours duquel il avait été lui-même blessé. Mais ses cinq photographies à l'exposition de Téhéran racontent une histoire prometteuse pour l'avenir de l'Afghanistan. Ces cinq clichés montrent les étapes successives de la construction de nouveaux immeubles à Kaboul. Masoud Hossaini les a prises à plusieurs mois d'intervalle de sa fenêtre. «Pour les Iraniens, il serait peut-être difficile de









▲ *L'une des cinq photographies de Masoud Hossaini, qui montrent les différentes étapes de la construction de nouveaux immeubles à Kaboul.*

croire que des scènes pareilles puissent exister en Afghanistan, car ils entendent souvent de mauvaises nouvelles qui viennent du pays», a-t-il expliqué. Selon M. Hossaini, le photojournalisme s'est largement développé en Afghanistan, et le pays est souvent connu à travers les flashs d'infos des chaînes de télévision ou des sites Internet. Mais il estime que la photographie artistique et socioculturelle est également en progrès.

À côté des photographies qui montrent les montagnes du Pamir, les paysages de Bamiyan ou les ruines du palais de Dârolamân dans la banlieue de Kaboul, les organisateurs ont également placé des portraits qui présentent les visages de différents groupes ethniques qui coexistent en Afghanistan.

À ce propos, Fatima Hosseini dit: «Nous avons essayé de faire connaître la physionomie des différents groupes ethniques de l'Afghanistan. Étant donné que la grande majorité des Afghans qui ont immigré en Iran sont des Hazaras, la plupart des Iraniens connaissent leur visage et croient peut-être que tous les Afghans leur ressemblent. Pendant la tenue de cette exposition, nous avons compris qu'un grand nombre de visiteurs était surpris de découvrir cette diversité ethnique de l'Afghanistan. Beaucoup d'entre eux ne connaissaient guère le visage des Pachtounes, et ils étaient étonnés de découvrir les physionomies aryennes, turkmènes, etc.»

«Nous avons essayé de faire connaître la physionomie des différents groupes ethniques de l'Afghanistan. Étant donné que la grande majorité des Afghans qui ont immigré en Iran sont des Hazaras, la plupart des Iraniens connaissent leur visage et croient peut-être que tous les Afghans leur ressemblent. Pendant la tenue de cette exposition, nous avons compris qu'un grand nombre de visiteurs était surpris de découvrir cette diversité ethnique de l'Afghanistan.

Parmi les visiteurs, certains témoignent que cette exposition de photographies a changé leur point de vue personnel envers l'Afghanistan actuel, ses paysages et ses habitants. Chadi, jeune étudiante en photographie, affirme que «Les beautés de Farkhâr» lui ont permis de mieux connaître la vie des Afghans. «On y voit le vrai visage de l'Afghanistan, pays ravagé par la guerre et la violence, qui prend le chemin du développement et du progrès, et qui exprime sa joie de vivre et sa jeunesse au-delà de toutes les souffrances».

Ainsi, dans beaucoup de photographies



de cette exposition, on peut lire sur le visage des personnes photographiées à la fois la joie et la tristesse.

Fatima Hosseini estime que l'exposition a été très bien accueillie par les amateurs de photographies et de personnes curieuses de mieux connaître leurs voisins afghans. Selon elle, plus de 200 personnes ont participé à son vernissage. Les ambassadeurs de huit pays membres de l'ECO y étaient également présents, et l'exposition a été inaugurée officiellement par l'ambassadeur d'Afghanistan en poste à Téhéran. Fatima Hosseini a désormais l'intention de reprendre son projet d'exposition d'abord à Hérat, puis dans d'autres villes avec plus d'œuvres.

«Les beautés de Farkhâr» ont réuni les œuvres de seize photographes: Barialai Khoshhal, Najiba Noori, Aref Karimi, Basir Seerat, Farshad Usyan, Latif Azimi, Masoud Hossaini, Mohammad Ali Shaida, Morteza Herati, Najibollah Mosafer (Afghanistan), Bahar Mohamadian, Tahmineh Monzavi, Hossein Hosseini (Iran), Eric Lafforgue (France), Matthew Karsten (États-Unis) et Grant Somers (Australie). ■





Le discours des écrivains francophones: de la blessure linguistique à l'épanouissement culturel

Jaouad Boumaajoune
Enseignant-Chercheur
FLSH de Tétouan (Maroc)

La francophonie, ce concept élastique et confus, suscite toujours des débats et des interrogations portant sur sa nature multidimensionnelle où se superposent le linguistique, l'idéologique, le politique, le géographique, l'historique et l'institutionnel. Substantif dérivé du terme francophone utilisé pour la première fois par le géographe français Onésine Reclus vers 1887[1], la francophonie, en tant que néologisme inventé pour désigner un ensemble de pays où le français n'est pas la seule langue à être parlée, va tomber dans l'oubli pendant plus de 80 ans avant d'être ressuscité vers 1962 par, cette fois-ci, des écrivains, majoritairement, issus d'anciennes colonies françaises. Avec eux, le terme prendra une signification où la définition de Reclus ne tient qu'une place très étroite. En effet, la francophonie, notion devenant de plus en plus vague, sera assimilée à une certaine entreprise polyvalente dirigée, d'un côté, par les pouvoirs gouvernementaux de la France métropolitaine qui se veut non pas une figure colonialiste mais, plutôt, une grande puissance protectrice des valeurs humaines dans ses colonies de jadis, et, de l'autre côté, par des intellectuels, des politiciens et, tout particulièrement, des écrivains essentiellement non français dont les opinions divergent sur la position à prendre vis-à-vis de cet état de fait.

Ayant réalisé que la réussite de ses desseins impériaux ne dépendait pas uniquement d'une forte présence militaire sur les territoires occupés, la France coloniale avait jugé nécessaire d'envahir culturellement et linguistiquement ses colonies. Et pour ce faire, elle n'avait épargné aucun effort pour faire de l'apprentissage du français un privilège et un avantage dont bénéficieront les rares chanceux qui auront l'occasion d'accéder à ses écoles. Et comme la langue est, par excellence, l'ambassadrice des idées, l'administration coloniale n'a pas hésité à en faire un instrument de manipulation et de déculturation des autochtones.

Ainsi, une fois indépendantes, ces anciennes colonies se jettent à bras ouverts dans l'anarchie et l'instabilité sociale. Des litiges politiques surgissent et des contestations populaires s'éclatent. Et parallèlement à ces remous sociaux, des débats littéraires ont lieu pour discuter de l'apport de la colonisation française et de l'attitude à prendre à l'égard de l'ex-colonisateur. Et c'est ainsi que la notion de francophonie sera, elle aussi, exposée à des critiques traitant de sa nouvelle signification, celle d'après la décolonisation. Mais, au milieu de cette situation confuse, une réalité était sûre: dans les rangs des écrivains qui se sont trouvés en train d'écrire en français et qu'on a réunis sous l'étiquette de «Francophones» se croisent, en fait, diverses sensations et se répand un sentiment de désarroi face au rapport à entretenir avec la langue française. C'est ce que nous essayerons de démontrer en passant en revue successivement les opinions des écrivains qui voient dans leur bilinguisme un malheur et une répercussion dramatique du colonialisme, et celles des écrivains qui considèrent l'écriture en français comme une aventure linguistique agréable et une conquête culturelle qui ne peut en aucun cas altérer leur identité.

En effet, à cette situation de décentrement géographique dont souffrent les écrivains

38

francophones qui mènent une vie d'éloignement, d'exil et d'errance, s'ajoute une autre forme d'hybridation qui frappe leur être et qui prend une allure linguistique. Il s'agit de ce plurilinguisme auquel ils sont souvent confrontés vu que leurs pays d'origine sont des théâtres où se bousculent plusieurs langues et dialectes. C'est ce qui fait de leur expression en français, langue étrangère et importée, un «choix» dont les termes sont aléatoires. Et c'est dans ce cadre que s'inscrit la réaction rebelle de certains auteurs qui se sont trouvés obligés de s'exprimer en français, langue d'occupation et d'aliénation, langue imposée et incapable de traduire avec fidélité leurs pensées profondes, leurs sensations et leurs désirs. Pour ces personnes, le français n'est pas la langue du pathos ni celle qui reflète leur vraie identité: il ne saurait jamais remplir la place de la langue maternelle. C'est ce qui explique cette impression d'oppression qui pèse sur l'écrivain francophone dont l'acte d'écrire se transforme d'une geste cathartique à un calvaire psychologique dû au conflit permanent qui l'habite en tant qu'ex-colonisé qui n'arrive pas à se débarrasser de la langue de son ex-colonisateur.


▲ *Albert Memmi*


▲ *Onésine Reclus*

Substantif dérivé du terme francophone utilisé pour la première fois par le géographe français Onésine Reclus vers 1887, la francophonie, en tant que néologisme inventé pour désigner un ensemble de pays où le français n'est pas la seule langue à être parlée, va tomber dans l'oubli pendant plus de 80 ans avant d'être ressuscité vers 1962 par, cette fois-ci, des écrivains, majoritairement, issus d'anciennes colonies françaises.

A vrai dire, il s'agit d'un combat sans merci entre deux royaumes psychiques et culturels incompatibles représentés par deux langues disparates qui représentent chacune un univers

symbolique différent et distinct. C'est pourquoi l'acte d'écrire en français, langue dominante, dégénère en épreuve douloureuse chez l'écrivain et essayiste franco-tunisien Albert Memmi qui considère le bilinguisme colonial comme une conséquence douloureuse du choc de ces deux univers:

"[Pour lui], le bilinguisme colonial n'est ni une diglossie, où coexistent un idiome populaire et une langue de puriste, appartenant tous les deux au même univers affectif, ni une simple richesse polyglotte, qui bénéficie d'un clavier supplémentaire mais relativement neutre; c'est un drame linguistique."[2]

Certainement, en voyant la langue du colonisateur prendre le dessus sur celle de ses ancêtres, le colonisé ne peut qu'éprouver un sentiment de malaise:

"Dans le conflit linguistique qui [l'] habite, sa langue maternelle est l'humiliée, l'écrasée [...] De lui-même, il se met à écarter cette langue infirme, à la cacher aux yeux des étrangers, à ne paraître à l'aise que dans la langue du colonisateur."[3]



▲ *Abdelkébir Khatibi*

Ce même sentiment de déperdition linguistique apparaît chez le sociologue et romancier marocain Abdelkébir Khatibi qui parle de l'impossibilité d'un bilinguisme intégral, puisqu'un travail de hiérarchisation s'effectue obligatoirement et automatiquement dans la pensée de l'écrivain bilingue qui se doit de marquer une prédilection pour une seule langue, pour celle de l'écriture et de la création littéraire. Et bien évidemment, ce choix ne peut se faire qu'au détriment de la langue délaissée. C'est ce qui débouche sur un désordre psychique où l'identité personnelle de l'écrivain se voit mise en cause:

"Quand j'écris en français, ma langue maternelle se met en retrait: elle s'écrase. Elle rentre au harem. Qui parle alors? Qui écrit? Mais elle revient (comme on dit…). Et je travaille à la faire revenir quand elle me manque. Mais elle revient, ai-je dit, seule, fragmentaire, mutilée…",[4] avait-il déclaré.

L'écrivain et poète tunisien Abdelwahab Meddeb partage l'analyse de Khatibi et pense que l'établissement d'une hiérarchie entre la langue maternelle et les autres langues est une démarche indispensable pour une production littéraire réussie, et qu'il est un des risques du bilinguisme qu'il faut assumer:

"Au sens strict, le dialecte tunisois est ma langue maternelle, langue vite perçue impure, trouée par maints emprunts manifestes, surtout siciliens, pour désigner la timide entrée dans une

modernité pauvre et distante."[5]

L'Algérien Kateb Yacine, quant à lui, verra dans son expression en français une répercussion directe de la politique d'aliénation présidée par l'administration coloniale qui n'avait épargné aucun effort pour imposer sa langue et marginaliser celle des autochtones. C'est cette conviction qui l'a poussé à répondre ainsi à une question qui lui a été posée sur les raisons de son recours à l'écriture en arabe parlé au lieu de l'arabe classique:

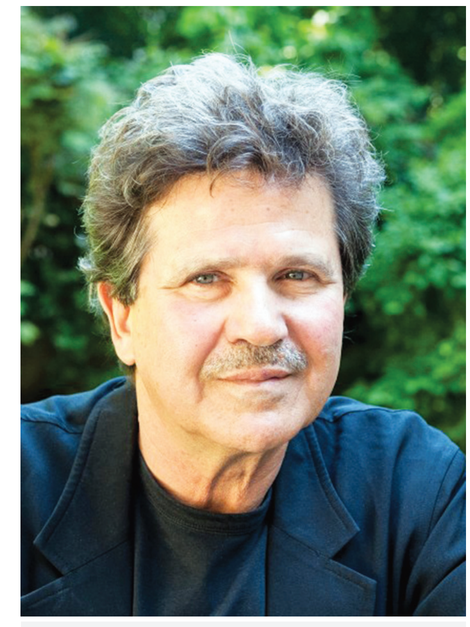
"Si j'ai été obligé de me couler dans la langue française une première fois et si je suis conscient qu'il s'agit d'une aliénation, pourquoi irais-je renouveler cette aliénation en arabe, par ce que l'arabe n'est pas ma langue non plus."[6]

L'écrivain et poète suisse Charles Ferdinand Ramuz exprimera son amertume face à cette relation dichotomique qui lie les écrivains francophones à la métropole dans sa *lettre à Bernard Grasset* où il annonce:

" Vous êtes des Français de France, nous des Français de langue […] Nous sommes à la fois liés avec vous par une étroite parenté […], et étrangers à vous pour de nombreuses autres raisons […] Vous voyez, nous sommes «à cheval» c'est-à-dire dans une situation bien douloureuse et incommode."[7]

Il résulte de ces témoignages que le bilinguisme est synonyme d'une expérience linguistique déchirante qui menace l'identité personnelle et nationale des écrivains francophones. Mais, éloignant tout sentiment de méfiance, d'autres figures de la littérature francophone vont rejeter cette attitude conflictuelle et opter, au contraire, pour l'éloge de leur contact avec la langue française. Loin d'être périlleuse, l'expression en français a été pour un certain nombre d'écrivains le moyen linguistique idéal pour la réalisation d'une odyssée culturelle joyeuse. Le statut de francophones était, pour ces personnes, synonyme de création, d'invention et de conquête d'un nouvel imaginaire. C'est ce qui a donné naissance à une panoplie de positions favorables à l'égard du français.

Le Sénégalais Léopold Sédar Senghor est l'une des figures les plus illustres qui ont défendu la francophonie avec ardeur.



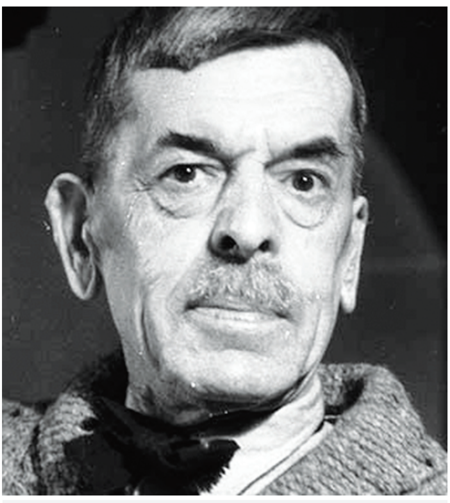
▲ *Abdelwahab Meddeb*

L'écrivain et poète tunisien Abdelwahab Meddeb partage l'analyse de Khatibi et pense que l'établissement d'une hiérarchie entre la langue maternelle et les autres langues est une démarche indispensable pour une production littéraire réussie, et qu'il est un des risques du bilinguisme qu'il faut assumer.


▲ *Kateb Yacine*

Pour lui, la langue française est un repère humanitaire. Elle est une source d'inspiration pour tous les intellectuels et, par conséquent, elle est la langue de culture qui permet d'atteindre l'universel:

"Mais on me posera la question: 'Pourquoi, dès lors, écrivez-vous en français?' parce que nous sommes des métis culturels, parce que, si nous sentons en nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle que notre message s'adresse aussi aux Français de France et aux autres hommes, que le français est une langue «de gentillesse et d'honnêteté». Car je sais ses sources pour l'avoir goûté, mâché, enseigné, et qu'il est la langue des dieux. Écoutez donc Corneille, Lautréamont, Rimbaud, Péguy et Claudel. Écoutez le grand Hugo. Le français, ce sont les grandes orgues qui se prêtent à tous les timbres, à tous les effets, des douceurs les plus suaves aux fulgurances de l'orage. Il est, tour à tour ou en même temps, flûte, hautbois, trompette, tam-tam et même canon. Et puis le français nous a fait don de ses mots abstraits - si rares dans nos langues maternelles -, où les larmes se font pierres précieuses. Chez nous, les mots sont naturellement nimbés d'un halo de sève et de sang; les mots du français rayonnent de mille feux, comme des diamants. Des fusées qui éclairent notre nuit "[8], explique-t-il.


▲ *Charles Ferdinand Ramuz*

D'après Senghor, le français est un modèle stylistique intangible à qui nous devons répondre par un purisme vigoureux. C'est pourquoi il nous recommande de combattre toute modification syntaxique qui ne s'harmonise pas avec les caractères fondamentaux de la langue française. Et, en réponse à ceux qui parlent de dépaysement et de déculturation, il annonce qu'il n'y a pas de contradiction ou d'opposition entre la négritude et la francité.

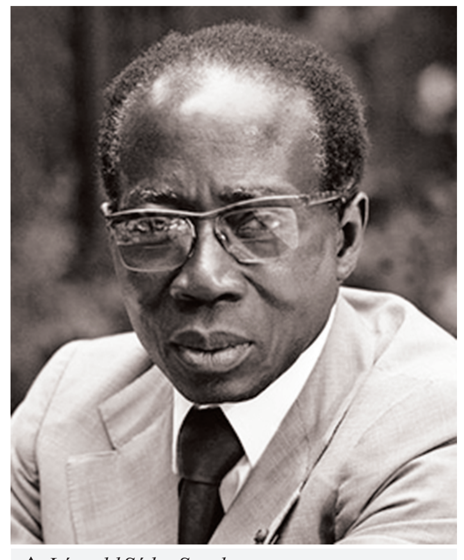
La psychanalyste et écrivaine française d'origine bulgare Julia Kristeva refuse, elle aussi, toute idée de déracinement ou de perte en parlant de son choix du français:

"Est-ce qu'il y a deuil dans ma situation? Non, je ne le crois pas. Rien n'est mort. Chaque élément, y compris l'originaire, a été prospecté et réapproprié dans une autre langue. Il n'y a pas de douleur ou de regret vis-à-vis du bulgare. C'est un jardin secret, mais j'en ai d'autres. J'ai eu la chance, alors que je suis née dans cette Bulgarie bloquée dans les Balkans et le totalitarisme, d'apprendre le français et l'anglais à l'école maternelle"[9], affirme-t-elle.

Cette déclaration conteste donc la justesse des points de vue disant que les tréfonds de l'être humain ne pourront jamais s'extérioriser à travers une langue étrangère à celle des origines considérée comme langue pulsionnelle. Pour Kristeva, la rencontre avec d'autres langues n'entraîne pas, nécessairement, un état mélancolique mais elle peut être, en revanche, une aventure existentielle positive qui permet à l'être de se retrouver et de se reconnaître. C'est ce que ces mots semblent confirmer:



▲ *Gaston Miron*



▲ *Léopold Sédar Senghor*

"J'ai éprouvé une sorte de séduction pour le français et, dès que j'ai eu la possibilité de choisir, je me suis reconnue dans cette langue. La séparation d'avec l'origine ne crée pas forcément un manque ou un état mélancolique. La polyphonie, la pluralité culturelle et personnelle me sont apparues joyeuses. On s'y invente un nouveau style, une nouvelle façon de parler, grâce au jeu dialectique des deux langues. On échappe à la pesanteur des origines. On essaie..."

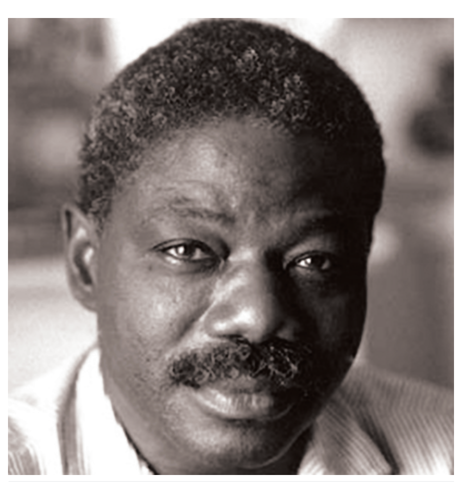
"J'ai éprouvé une sorte de séduction pour le français et, dès que j'ai eu la possibilité de choisir, je me suis reconnue dans cette langue. La séparation d'avec l'origine ne crée pas forcément un manque ou un état mélancolique. La polyphonie, la pluralité culturelle et personnelle me sont apparues joyeuses. On s'y invente un nouveau style, une nouvelle façon de parler, grâce au jeu dialectique des deux langues. On échappe à la pesanteur des origines. On essaie…"[10]



▲ *Le Martiniquais Raphaël Confiant*

Dans un autre ordre d'idées, le poète québécois Gaston Miron opte pour un contact fructueux et équitable avec la langue française dont les dimensions universelles ne peuvent que servir les spécificités culturelles et identitaires canadiennes:

"C'est entendu, nous parlons et écrivons en français et notre poésie sera toujours de la poésie française. D'accord. Mais notre tellurisme n'est pas français et, partant, notre sensibilité, pierre de touche de la poésie; si nous voulons apporter quelque chose au monde français et hisser notre poésie au rang des grandes poésies nationales, nous devrons nous trouver davantage, accuser notre différenciation et notre pouvoir d'identification. Sans cesser d'écrire en un français de plus en plus correct, voire de classe internationale. Nous aurons alors une poésie très caractérisée dans son inspiration et sa sensibilité, une poésie canadienne d'expression française et, si nous savons aller à l'essentiel, universelle."[11]



▲ *Tchicaya U Tam'Si*

Le recours rationnel à l'usage du français s'est traduit chez le philosophe et écrivain roumain Emil Michel Cioran par la nécessité d'apporter des modifications à cette langue en vue d'assurer une meilleure rencontre linguistique comme en témoignent ces propos:

"Aujourd'hui, l'écrivain veut avoir son style à lui, s'individualiser par l'expression; il n'y arrive qu'en défaisant la langue, qu'en violentant ses règles, qu'en sapant sa structure, sa magnifique monotonie."[12]

Ces procédures de déconstruction arrivent à leur point culminant avec des œuvres littéraires où la création langagière débouche sur la naissance d'une langue nouvelle où se mélangent des éléments sociolinguistiques originels et des échos de la culture française acquise. Rappelons à cet égard l'exemple du français créolisé avec le Martiniquais Raphaël Confiant et celui du français « malinkisé » avec l'Ivoirien Ahmadou Kourouma.

En fait, l'écrivain francophone finit souvent par cacheter ses écrits avec des empreintes relevant de son héritage linguistique et culturel personnel. Le

Congolais Tchicaya U Tam'Si parle même d'une opération de colonisation:

"Il y a que la langue française me colonise et que je la colonise à mon tour, ce qui, finalement, donne bien une autre langue."[13]*,* avoue-t-il.

Cela revient à dire que ces tentatives de réconciliation donnent lieu à une poétique originale qui peut s'orienter vers la création de néologismes alliant le français et la langue concurrente ou vers l'incorporation de termes non français dans le texte français, de sorte que l'inconfort dans le bilinguisme devient source de fécondité littéraire.

Il ressort de ces différents aveux que la situation des écrivains francophones est très complexe. Ainsi, en plus du déchirement ressenti par ceux qui se sont vus obligés de délaisser leur langue maternelle pour s'exprimer en français, différents obstacles viennent perturber la création littéraire de ceux que la langue française fascine.

En effet, les dimensions idéologiques et sociopolitiques que prend la littérature francophone ne font qu'élargir les disparités et approfondir le fossé qui sépare les visions des parties antagonistes. Toutefois, une réalité s'avère certaine au milieu de cet amas hétéroclite de positions: loin d'être une entrave, la situation confuse de l'écrivain francophone lui sert, paradoxalement, d'élément stimulateur et de source de dynamisation spirituelle. ■

1. Onésine Reclus, *La France et ses colonies*, Paris, Ed. Hachette et Cie, 1887.
2. Albert Memmi, *Portrait du colonisé; précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, Payot, 1973, p. 136.
3. Ibid.
4. Abdelkébir Khatibi, *Pro-Culture* n° 12, Spécial Khatibi, Rabat, 1978, p. 49.
5. Abdelwahab Meddeb, "Le palimpseste du bilingue. Ibn 'Arabi et Dante", in *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 2000, pp. 125-140.
6. *Kateb Yacine, Un homme, une œuvre, un pays*, Entretien réalisé par Hafid Gafaïti in Voix multiples, Alger, Éditions Laphomic, 1986, p. 45.
7. Cité par Marianne Ghirelli dans *C.F. Ramuz: Qui êtes-vous?*, Lyon, Éditions de la Manufacture, 1988, p. 213.
8. Léopold Sédar Senghor, Postface, *Éthiopiques*, Paris, Seuil, 1956.
9. Julia Kristeva, "En deuil d'une langue?", *Autrement,* n° 128, mars 1992, "Deuils - Vivre c'est perdre", Paris, mars 1992, p.27.
10. Ibid.
11. Cité par Léon Dion dans *Québec, 1945-2000, Tome 1, À la recherche du Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987, p. 46.
12. Cité par Marie Dollé dans *L'imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 164.
13. Marc Rombaut, *Nouvelle poésie négro-africaine: La Parole noire*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1976, p. 141.

Bibliographie:

-Dion, Léon *Québec, 1945-2000, Tome 1, À la recherche du Québec*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1987.
-Dollé, Marie, *L'imaginaire des langues*, L'Harmattan, Paris, 2001.
-Gafaiti, Hafid, *Kateb Yacine. Un homme, une œuvre, un pays*, entretien suivi de *Loin de Nedjma*, poème inédit (1947), Ed. Laphomic, coll. Voix multiples, Alger, 1986.
-Ghirelli, Marianne, *C.F. Ramuz: Qui êtes-vous?*, Editions de la Manufacture, Lyon, 1988.
-Khatibi, Abdelkébir, *Pro-Culture* n° 12, Spécial Khatibi, Rabat, 1978.
-Kristeva, Julia "En deuil d'une langue ?", *Autrement,* n° 128, mars 1992, "Deuils - Vivre c'est perdre", Paris, mars 1992, pp.27-36.
-Meddeb, Abdelwahab, "Le palimpseste du bilingue. Ibn 'Arabi et Dante", in *Du bilinguisme*, Denoël, Paris, 2000, pp. 125-140.
-Memmi, Albert, *Portrait du colonisé; précédé du Portrait du colonisateur*, Payot, Paris, 1973.
-Reclus, Onésine, *La France et ses colonies*, Ed. Hachette et Cie, Paris,1887.
-Rombaut, Marc, *Nouvelle poésie négro-africaine: la parole noire*, Éditions Saint-Germain-des-Prés, Paris, 1976.
-Senghor, Léopold Sédar, *Éthiopiques*, Seuil, Paris, 1956.



Quel sens donner à l'économie de la résistance?

Thierry Coville*

En France, quand on entend le concept d'économie de la résistance, on pense généralement à une politique économique qui s'oppose à la mondialisation, à une politique économique qui, à travers le renforcement du protectionnisme, vise à protéger l'industrie nationale et les emplois associés. On peut d'ailleurs noter que ce courant de pensée est devenu très populaire ces dernières années dans la sphère politique et les électorats dans de nombreux pays développés, comme le reflètent en 2016 l'élection de Donald Trump en tant que président des Etats-Unis (sur la base d'un programme de remise en cause du libre-échange) ou le vote pour la sortie de l'Union Européenne du Royaume-Uni (alimenté en partie par la perception chez les classes moyennes et défavorisées d'un libre-échange qui a conduit à la désindustrialisation et à la pauvreté).

Dans le cas de l'Iran, je pense que le concept de l'économie de la résistance devrait prendre un autre sens plus adapté à la situation particulière de ce pays. En Iran, aujourd'hui, on constate que l'on est face à une économie où le niveau moyen d'éducation est élevé (l'Iran était en 2015, par exemple, le troisième pays au monde en ce qui concerne le nombre de diplômes d'ingénieurs accordés chaque année[1]), où il existe une véritable base industrielle (comme en témoigne les 14,4 milliards de dollars d'exportations industrielles en 2016[2]), et un réseau de véritables entrepreneurs. Cependant, cette économie reste encore très faiblement intégrée dans le système économique international, comme en témoigne le très faible montant des investissements directs étrangers reçus par l'Iran (3,4 milliards de dollars en 2016 d'après les Nations Unies). Par ailleurs, on sait que les deux objectifs économiques principaux des autorités du pays sont à la fois d'augmenter le niveau de vie (en développant le poids du secteur privé et en ouvrant l'économie) tout en préservant la cohésion sociale (et en limitant la montée des inégalités économiques entre les classes sociales). Dans un tel contexte, je pense que l'économie de la résistance pour l'Iran devrait signifier que ce pays doit trouver sa propre stratégie d'intégration à la mondialisation. L'Iran doit trouver sa propre stratégie dans ce domaine car il est clair qu'il n'existe aucun modèle de stratégie que l'Iran pourrait appliquer pour réussir cette intégration. La Chine a réussi son intégration dans la mondialisation depuis la fin des années 1970 car elle a défini et appliqué une stratégie propre, basée sur une approche pragmatique de ses forces et faiblesses, sans tenir compte des modèles de libéralisation économique recommandés à l'époque par le FMI ou la Banque Mondiale.

Cette stratégie d'intégration à la mondialisation de l'Iran pourrait intégrer trois éléments:

1) Il faut que le mode de définition des politiques économiques intègre l'avis des principaux acteurs concernés. Il est donc nécessaire que lorsqu'il décidera du contenu d'une politique économique, l'Etat iranien soit capable de discuter et de considérer les avis de tous les acteurs qui seront affectés par cette politique. Par exemple, il est clair qu'une politique visant à ouvrir l'économie iranienne à une plus grande compétition de la part des entreprises étrangères doit impliquer dès le début de discuter avec le secteur privé iranien pour savoir notamment quelles sont ses attentes à ce sujet.

2) Les autorités iraniennes évoquent sans arrêt la nécessité de développer le poids du secteur privé iranien. Or, il semble quasiment impossible d'atteindre un tel objectif sans prendre en compte les problèmes induits par le manque de confiance des entrepreneurs privés iraniens. Il existe dans le secteur privé iranien un véritable déficit de confiance «verticale» (confiance dans les institutions publiques comme la justice commerciale ou le système fiscal). Or, cette faible confiance «verticale» va conduire à un manque de confiance «horizontale» (confiance dans les autres). Et cette situation va expliquer pourquoi la plupart des entreprises du secteur privé iranien sont des petites entreprises familiales. En effet, une entreprise familiale iranienne va avoir peur de se développer en s'associant avec d'autres investisseurs. Pourquoi? Si un conflit intervient entre les dirigeants de cette entreprise familiale et les nouveaux investisseurs, les dirigeants de l'entreprise savent qu'il sera quasiment impossible de résoudre un tel conflit en s'appuyant sur la justice commerciale qu'ils estiment inefficace. De ce fait, le choix le plus rationnel est de rester une petite entreprise familiale en ne faisant confiance qu'aux membres de la famille. Au total, permettre aux entreprises privées de grandir impliquerait de combler ce manque de confiance vertical du secteur privé iranien. Il faut donc que les institutions publiques iraniennes soient perçues par le secteur privé iranien comme à la fois efficaces et équitables (c'est-à-dire appliquant le même traitement à chaque entreprise). Il est clair qu'il s'agit de réformes difficiles qu'il faudra mener à long terme.

3) La force de l'économie iranienne est d'avoir eu, au moins de 1980 à 2000, une politique budgétaire qui a concentré ses dépenses sur les investissements de long terme. Si l'on regarde les principaux postes de dépenses budgétaires de l'Iran de 1980 à 2000, on se rend compte que les dépenses ont été concentrées sur les projets de développement d'infrastructures (électricité, eau, transports, télécommunications) et sur l'éducation. Or, c'est cette priorité donnée aux dépenses d'investissement qui a permis à travers un certain nombre de canaux de transmission de favoriser l'émergence d'une société civile moderne et éduquée en Iran depuis la révolution. Comme nous l'avons dit, cette société civile moderne est l'un des principaux atouts de l'Iran pour réussir sa stratégie d'intégration dans la mondialisation. Il est donc capital que les autorités iraniennes continuent de privilégier les dépenses d'investissement plutôt que d'autres dépenses qui ont un effet à court terme.

Ces trois éléments devraient donc faire partie de la stratégie d'intégration à la mondialisation qui sera définie par l'Iran. Une telle stratégie vraiment adaptée à la situation propre de l'Iran permettrait à cette économie d'utiliser notamment son énorme potentiel humain. ■

---

* Chercheur à l'Institut des Relations Internationales et Stratégiques (IRIS).
Cet article résume le contenu d'une intervention faite à la Conférence sur l'économie de la résistance qui s'est tenue à l'Université Al-Zahra, le 14 décembre 2017. L'auteur en profite pour remercier le service culturel de l'Ambassade de France et l'Institut Français de Recherche en Iran pour leur aide pour sa participation à cette conférence.

1. Source: World Economic Forum (https://www.weforum.org/agenda/2015/09/which-country-most-engineering-manufacturing-and-construction-graduates/)

2. Source: Iran Trade Promotion Organization

CULTURE LITTERATURE

Khayyâm et Abul-'Alâ al-Ma'ari étaient-ils hérétiques?
Critique de l'article intitulé: «Un regard sur les deux hérétiques Abul'Alâ al-Ma'âri et Khayyâm»

(3ème et dernière partie)

Jafar Aghayani-Chavoshi
Sharif University of Technology

*Cet article est la troisième et dernière partie de la critique de l'*article intitulé «Un regard sur deux hérétiques: Abul'Alâ al-Ma'âri et Khayyâm» coécrit par Fardin Shirvâni et Hassan Shâyegân et publié dans le numéro 74-75 de *Roudaki*, revue consacrée à l'art et la littérature publiée en langue persane à *Téhéran*.

I. Les poèmes de Khayyâm:

Dans cet article, ces vers en arabe sont attribués à Khayyâm:

أمنت تصاريف الحوادث
فكنيا زمانى موعدى أو مواعدى

La traduction suivante en est donnée: «*Je suis à l'abri de tous les assauts des évènements, et le temps m'est égal, qu'il soit le moment de ma mort ou porteur de nombreuses promesses*».

La traduction du deuxième vers est essentiellement vague et ne correspond pas vraiment au texte authentique. Une translation correcte serait:

«Alors Ô Monde, sois porteur de menaces ou de bonnes nouvelles».

1. Si quelqu'un ne s'avère pas capable d'étudier les œuvres philosophiques et scientifiques de Khayyâm afin de connaître à travers eux sa pensée, qu'il connaisse au moins ses quatrains originaux et authentiques qui ont été cités maintes fois dans des ouvrages fiables ou des références historiques.

Dans ses quatrains authentiques, Khayyâm exprime son attachement à la vie, et sa tristesse pour la brièveté de celle-ci, au point qu'il souhaite voir les humains revenir sur la terre et recommencer la vie comme les plantes qui renaissent après chaque hiver. Mais de telles pensées prennent leur source en l'attachement pour le monde et toutes les créatures, et cela n'a rien à voir avec la foi ou la mécréance.

کاش از پی صد هزار سال از دل خاک
چون سبزه امید بر دمیدن بودی

*«Et après cent mille ans, du sein de la terre,
Puisse exister l'espoir de renaître comme un brin d'herbe».*

Un sentiment similaire avait été exprimé par Job. Voici ce que la Bible dit de la bouche de Job:

«L'homme mort une fois ne revient plus sur la terre. 7 Car il n'en est pas de l'homme comme des arbres. Un arbre a de l'espérance: quand on le coupe, il repousse, il produit encore des rejetons; 8 Quand sa racine a vieilli dans la terre, quand son tronc meurt dans la poussière, 9 Il reverdit à l'approche de l'eau, il pousse des branches comme une jeune plante. 10 Mais l'homme meurt, et il perd sa force; l'homme expire, et où est-il? 11 Les eaux des lacs s'évanouissent, les fleuves tarissent et se dessèchent; 12 Ainsi l'homme se couche et ne se relèvera plus, il ne se réveillera pas tant que les cieux subsisteront, il ne sortira pas de son sommeil.»

Comme disait Buffon: «Le style, c'est l'homme». Par conséquent, les autres quatrains de Khayyâm au sujet de la vie et de la mort doivent aussi tous tourner autour de ce même état d'esprit, et les quatrains qui évoquent la haine de la vie et de l'existence ne peuvent pas être le fruit de la pensée de Khayyâm.

Ainsi, le quatrain suivant que les auteurs de l'article «Un regard sur deux hérétiques» ont attribué à Khayyâm ne peut en aucun cas être de lui:

چون حاصل آدمی درین دیر دو در
جز خون دل و دادن جان نیست دگر

خرم دل آن کسی که معروف نشد
و آسوده کسی که خود نزاد از مادر

«Puisque notre résultat de vie dans cette vieille demeure,
N'est que se chagriner jusqu'à la mort
Heureux qui vit et meurt inconnu
Quel repos pour celui qui n'est jamais venu au monde!»

D'autre part, les auteurs précisent que la deuxième moitié du quatrain peut aussi se lire:

«Est en paix celui qui n'est pas venu au monde,
Heureux celui qui n'a pas été enfanté».

A supposer que ce quatrain soit bien de Khayyâm, que veut dire cette affirmation des auteurs?

Quelle différence y a-t-il au niveau du sens entre les deux derniers vers pour que Khayyâm pense devoir se répéter ainsi? Est-ce que cette répétition inutile correspond réellement à son style? N'est-il pas vrai que les quatrains de Khayyâm se caractérisent tous par une densité de sens et de langage et que l'on n'y trouve aucun vers inutile, frivole ou répétitif?

N'est-il pas vrai que les quatrains de Khayyâm se caractérisent tous par une densité de sens et de langage et que l'on n'y trouve aucun vers inutile, frivole ou répétitif? N'est-il pas vrai que les quatrains de Khayyâm ont comme particularité d'être concis et utiles, en accord avec le proverbe: «La meilleure parole est courte et sensée»?

N'est-il pas vrai que les quatrains de Khayyâm ont comme particularité d'être concis et utiles, en accord avec le proverbe: «La meilleure parole est courte et sensée»? Est-ce qu'un philosophe et logicien comme Khayyâm va, dans un quatrain sensé recueillir l'essence de sa philosophie et de son art, répéter la même chose dans deux distiques sur quatre?

Taftâzâni écrit dans son ouvrage *al-Motawwal* au sujet de la répétition: «La répétition est un défaut de la parole, sauf lorsqu'il s'agit de l'évocation de l'être aimé, car alors l'évoquer instamment et

souvent embellit la parole». En prenant en compte cette définition, il est évident que la mort et le néant ne sont pas les bien-aimés de Khayyâm pour qu'il éprouve le besoin de recourir à cette répétition, puisque, bien au contraire, il les déteste.

Ce qui est encore plus stupéfiant est de voir les mêmes auteurs qui attribuent ce quatrain à Khayyâm affirmer exactement le contraire de cela dans leur autre article *Un regard sur deux sages* où ils écrivent: «Khayyâm adore la vie: contrairement à Bouddha ou à Schopenhauer qui la maudissent, pour lui, chaque instant est précieux».

2. Cet autre quatrain est aussi attribué à Khayyâm par les auteurs de l'article *Un regard sur deux hérétiques*:

از آمدن و رفتن ما سودی کو
و از تار وجود عمر ما پودی کو
چندین سر و پای نازنینان جهان
می سوزد و خاک می شود دودی کو؟

«A quoi bon notre va et vient?
Où donc est la haine de notre trame
Que de jambes et de têtes dignes de caresses en ce monde
Brûlent et se réduisent en poussière ; où donc est la fumée?»

Ce quatrain n'est pas de Khayyâm mais de Afzal al-Din Kâshâni, connu aussi sous le nom de Baba Afzal.

3. Autre quatrain:

افلاک که جز غم نفزاید دگر
ننهند بجا تا نربایند دگر
ناآمدگان اگر بدانند که ما
از دهر چه می کشیم نایند دگر

«Les astres, qui n'offrent rien d'autre que de la peine,
N'accordent rien sans le reprendre après.
Si ceux qui ne sont pas encore savaient ce que nous
Nous endurons du destin, jamais ils ne viendraient.»

Ce quatrain aussi, que les auteurs attribuent à Khayyâm et citent dans leur article, ne peut être de lui car il est en désaccord avec les autres quatrains reconnus tant au niveau idéologique que du style. En effet, chaque fois que Khayyâm utilise une structure au conditionnel ou alors émet un souhait ou un désir, il conjugue également les verbes au conditionnel avec la terminaison «ی» («i» en persan) comme par exemple dans:

گر بر فلکم دست بدی چون یزدان

Ou encore:

در گردش خود اگر مرا دست بدی

Par conséquent, s'ils étaient de Khayyâm les deux derniers vers s'écriraient:

ناآمدگان اگر بدانندی که ما
از دهر چه کشیدمی نایند دگر

Cela donnerait un couplet déséquilibré qui ne pourrait être de Khayyâm.[1]

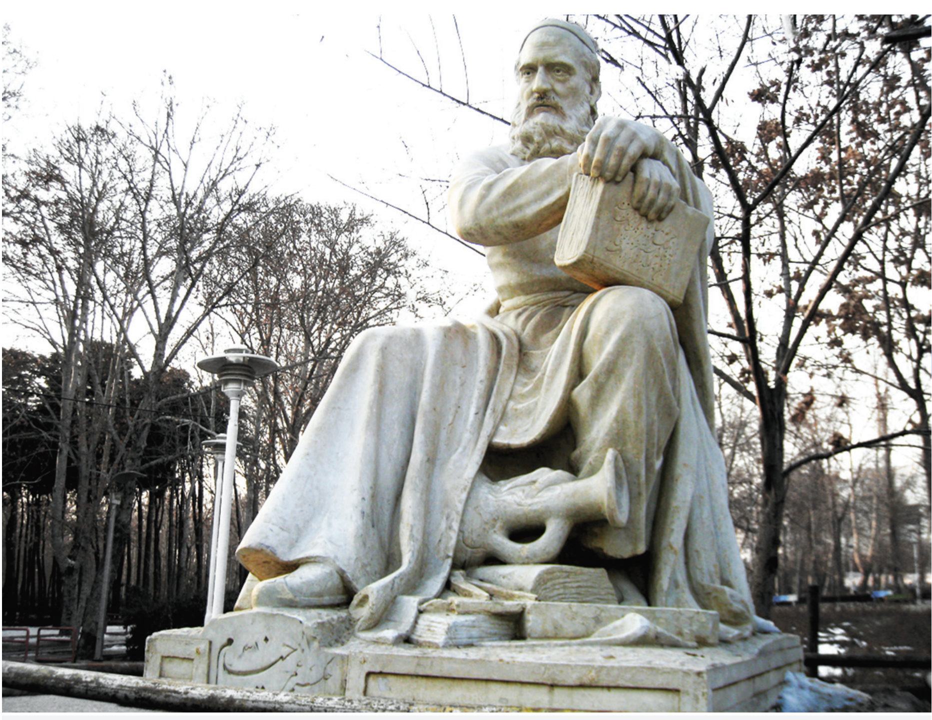
Pour la même raison, le quatrain suivant:

اگر دست دهد ز مغز گندم نانی
وز می دو منی گوسفند رانی
وانگه من و تو نشسته در ویرانی
خوشتر بود این ز ملکت سلطانی

que les auteurs ont attribué à Khayyâm dans leurs deux articles *Un regard sur deux poètes* n'est pas de Khayyâm mais est une imitation inspirée de ce couplet de Abu Nowâs:

ثلاثة یذهبن عن قلب حزن
الماء و الخضراء و الوجه الحسن

Si ce quatrain était vraiment de Khayyâm, le verbe نشسته (*neshasté* «assis») serait écrit نشستی (*neshasti)* et بود (*boud*) serait orthographié بودی



▲ *Statue de Khayyâm à Parc de Lâleh, Téhéran*

(*boudi*). Nous reviendrons sur ce poème ultérieurement.

4. Autre quatrain:

از جرم حضیض خاک تا اوج زحل
ردم همه مشکلات عالم را حل
بیرون جستم ز بند هر مکر و حیل
هر بند گشاده شد مگر بند اجل

«Du fond de la terre au sommet de Saturne
J'ai résolu la plupart des difficultés
Je me suis libéré des liens des tromperies et des pièges
Tous les nœuds ont été défaits, sauf celui de la mort.»

Ce quatrain est attribué à Khayyâm dans l'article *Un regard sur deux sages* par les auteurs. Il n'est en aucun cas de Khayyâm, et dans la plupart des anthologies et biographies des poètes, il est généralement attribué à Avicenne et parfois à Fakhr al-Din Râzi, chose également discutable.

5. Dans l'article: *Un regard sur deux sages*, les auteurs attribuent le quatrain suivant à Khayyâm et y voient l'expression de son angoisse face à la mort:

افسوس که بی فایده فرسوده شدیم
از طاس سپهر سرنگون سوده شدیم
دردا و ندامتا که تا چشم زدیم
نابوده به کام خویش نابوده شدیم

"Hélas, sans aucun résultat nous voici usés
Nous avons chu tête en bas de la Coupe Céleste.
Hélas, ô douleur, en un battement de paupières
Sans être ce que nous voulions, nous avons cessé d'être.»

Encore une fois, ce quatrain n'est pas de Khayyâm mais d'Attâr, et il est extrait de son *Mokhtârnâmeh*. De plus, ce quatrain est en désaccord avec les quatrains authentiques de Khayyâm, tant

du point de vue du sens que du style. «Dans ce quatrain, on décèle un pessimisme très fort qui montre que ces vers doivent être de l'époque mongole. Le poète compare les humains à des pions remués et usés dans la Coupe Céleste, et il se pourrait bien que la coupe en question soit une allusion à la bassine dans laquelle le bourreau mettait la tête qu'il avait coupée.»[2]

Quant à la récurrence de la lettre «sin (s)» (س) dans le vers

افسوس که بی فایده فرسوده شدیم
از طاس سپهر سرنگون سوده شدیم

Il s'agit là de la figure de l'allitération qui permet d'exploiter la musicalité des mots, mais elle ne correspond pas au style de Khayyâm qui n'exploitait guère les figures poétiques: il cherchait à exprimer ses réflexions philosophiques sans aucun artifice afin de faire partager sa pensée au lecteur de la façon la plus directe et la plus simple possible. Tout le contraire



▲ *Statue de Abul-'Alâ al-Ma'ari en Syrie*

de Hâfez qui excellait dans ce domaine afin de faire partager au lecteur le plaisir qu'il prenait à jouer avec la musique des mots et les tropes en tous genres. Ainsi, lorsque Hâfez veut exploiter la lettre «s س» comme source de symphonie, il crée ce couplet musical et magnifique:

ر شسته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار
دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود

"Pardonne-moi si j'ai perdu le fil du rosaire,

Car ma main était sur le bras de l'échanson aux pieds d'argent»

L'allitération est l'une des techniques répandues pour la composition de musique et de poésie, et ne présente aucun inconvénient en soi. Il n'y a que la façon de la mettre en œuvre qui diffère entre les maîtres, et c'est justement l'un des moyens de distinguer leurs œuvres. Par exemple, la base de la composition de la fameuse Symphonie n° 5 de Beethoven est la répétition de seulement quatre notes de musique tout au long de la symphonie, mais Beethoven réalise cela avec tant de maîtrise qu'à aucun moment cette répétition ne transparait. Tchaïkovski utilise le même principe dans sa 5ème symphonie, mais chez lui, la répétition des notes est tellement évidente et claire que vers la fin de la symphonie, on dirait parfois un véritable cri. Cette même maîtrise de Beethoven dans l'usage de la répétition, Khayyâm l'a démontrée sept cents ans avant lui dans ce couplet:

هرکس سخنی از سر سودا گفته است
زان روی که هست کس نمی داند گفت

Comme dans l'exemple de Hafez, c'est la lettre "ی y" qui est répétée mais ici "la musicalité et l'harmonie du poème ont été maîtrisées, et c'est le sens qui prend le pas sur la musique."[3]

Les auteurs attribuent le quatrain

suivant à Khayyâm uniquement parce qu'il fait partie des treize quatrains rapportés dans le livre *Mo'nes al-Ahrâr* comme étant de lui, et ils le présentent comme authentiques:

گر دست دهد ز مغز گندم نانی
وز می دو منی ز گوسفند رانی

وانگه من و تو نشسته در بستانی
خوشتر بود این ز ملکت سلطانی

Comme nous l'avons déjà dit, il ne s'agit pas d'un authentique quatrain de Khayyâm. Les quatrains rapportés dans *Mounes al-Ahrâr* ne correspondent pas à la pensée ni au style de Khayyâm, et ils ressemblent plus à ceux d'Attar. Le fait que le livre ait été rédigé deux siècles après Khayyâm est en soi une bonne raison de considérer ces poèmes comme des faux. D'autre part, dans ses quatrains, Khayyâm s'intéresse aux autres et non à lui-même: tantôt il veut recréer le monde selon les désirs des justes, tantôt il compatit au sort des sages subissant le joug des tyrans. Alors que dans ce quatrain, nous voyons un gourmand nombriliste qui ne s'intéresse qu'à son plaisir et à rien d'autre.

Pour nous convaincre qu'il ne s'agit là que d'une imitation, il suffit de le comparer avec le quatrain suivant qui est véritablement de Khayyâm:

گر دست به لوحه قضا داشتمی
بر میل و مراد خویش بنگاشتمی
غم را ز جهان یکسره برداشتمی
وز شادی سر به چرخ فراداشتمی

"Si j'avais la main sur la table du destin
J'écrirais selon mes goûts et mes envies.
J'effacerais toute tristesse du monde
Et de joie je danserais en ronde.»

6. Passons au quatrain suivant cité par les auteurs de *Un regard sur deux sages* et qui de l'avis de tous les spécialistes n'est pas de Khayyâm:

گاوی است در آسمان و نامش پروین
گاو دگری نهفته در زیر زمین
چشم خردت گشای چون اها یقین
زیر و زبر گاو مشتی خر بین

"Il est une vache dans le ciel, du nom de Parvin
Une autre vache est cachée sous la Terre.
Ouvre l'œil de la pensée, comme les fidèles
Et entre les deux vaches, vois une poignée d'ânes.»

L'auteur de ce quatrain considère tous les habitants de la terre, sages, idiots, grands ou petits, comme des ânes, alors qu'il en fait lui-même partie de cette communauté humaine. Ce qui nous étonne, c'est que les mêmes auteurs qui attribuent ce quatrain à Khayyâm présentent eux-mêmes Khayyâm comme un humaniste.

7. Ce quatrain est cité dans *Un regard sur deux poètes*:

چون در گذرم به باده شوئید مرا
تلقین ز شراب ناب گوئید مرا
خواهید که روز حشر یابید مرا
از خاک در میکده جویید مرا

"Lorsque je mourrais, lavez mon corps dans le vin
Inculquez-moi les réponses du vin pur,
Le Jour du Jugement Dernier si vous voulez me trouver,
Hors de la terre, cherchez au seuil de la taverne.»

«L'erreur flagrante dans ce quatrain, qui prouve qu'il ne peut être de la main d'un maître comme Khayyâm, se situe dans le deuxième vers. En effet,

traditionnellement les «réponses» qui sont «inculquées» sont les professions de foi musulmanes qui sont dites à l'oreille de l'agonisant et aussi auprès d'un défunt. Il s'agit donc de paroles qui doivent être prononcées, et donc de sons, or, quel son peut bien produire «le vin pur» pour que l'on inculque «les réponses du vin pur»? S'il avait été question de musique ou de luth par exemple, cela aurait eu un certain sens, mais le mot «vin» est ici totalement inapproprié.»[4]

8. Encore dans *Un regard sur deux poètes*:

دنیا دیدی و هر چه دیدی هیچ است
و آن نیز که گفتی و شنیدی هیچ است
سر تا سر آفاق دویدی هیچ است
آن نیز که در خانه خریدی هیچ است

"Tu as vu le monde, et tout ce que tu as vu n'est rien,
Ce que tu as dit et entendu, ce n'est rien,
Tu as couru tous les horizons, et cela n'est rien,
Et cela aussi que tu as acheté pour ta maison, n'est rien.»

Ce quatrain n'est également pas de Khayyâm mais d'Attâr, et il a aussi été parfois attribué à Bâbâ Afzal. D'un autre côté, il ne correspond en rien au style de Khayyâm. M. Foulâdvand, qui a démontré que ce quatrain n'était pas un authentique de Khayyâm, écrit à ce sujet: «Dans les quatrains authentiques de Khayyâm que l'on trouve dans le *Sandbâdnameh*, le *Tafsir Fakhr Râzi*, *Mersâd al-'Ebâd* et autres, on discerne une forme de sècheresse, de vieillesse, de dureté et même de rudesse. Par contre, à mesure que nous avançons vers l'ère mongole, l'émotion, la tristesse et la douceur de l'expression se font plus présentes, tandis qu'un esprit de soumission, d'acceptation du destin, de passivité, de fatalisme, de «soufisme» devient de plus en plus apparent. Ainsi, on peut qualifier l'ère mongole de «période de soumission et de passivité», alors que l'époque de Hâfez serait plutôt la «période de roublardise et d'inconscience». D'un autre côté, on peut considérer l'époque de Ghazali et de Khayyâm comme une époque de crise de la pensée et de renouveau dans les connaissances religieuses et rationnelles.

Par conséquent, des quatrains tels que celui cité plus haut correspondent plus à l'époque de Hâfez et non au Ve siècle (de l'Hégire) alors que les quatrains «philosophiques», même s'ils ne sont pas de Khayyâm, sont sans aucun doute le fruit de cette période de crise philosophique, de controverse et de dispute dans les différents domaines de la connaissance.»[5]

9. Les auteurs attribuent le quatrain suivant à Khayyâm dans leur article:

این کهنه رباط را که عالم نام است
آرامگه ابلق صبح و شام است
بزمی است که وامانده ز جمشید است
قصری است که تکیه گاه صد بهرام است

Cette vieille demeure qu'on appelle le monde
Le relais du cheval pie du jour et de la nuit
C'est un festin abandonné par une centaine de Jamshid
C'est une tombe où git une centaine de Bahrâm

Ce quatrain n'est pas de Khayyâm mais de Khâghâni.

10. Un autre quatrain, dans le même article:

آنان که کهن شدند و آنان که نوند
هرکس به مراد خویش یک یک بدوند

این کهنه جهان به کس نماند باقی
رفتند و رویم و دیگر آیند و روند

Ce quatrain n'est pas de Khayyâm mais de Hakim Sanâ'i, et figure dans le manuscrit de son recueil de poèmes qui est conservé à la bibliothèque de l'Assemblée nationale iranienne.

11. Autre quatrain attribué à Khayyâm:

دشمن به غلط گفت که من فلسفیم
ایزد داند که آنچه گفت نی ام
اما چون در این دیر خراب آمده ام
آخر کم از آنم که بدانم کی ام

Celui-ci n'est pas de Khayyâm mais d'Avicenne.

12. Autre quatrain:

آنان که محیط فضل و آداب شدند
در جمع کمال شمع اصحاب شدند
ره زین شب تاریک نبردند به روز
گفتند فسانه ای و در خواب شدند

Ceux qui furent doués de toutes les vertus
Et léguèrent leur flamme aux amis,
Ne sont jamais sortis de cette nuit profonde:
Ils ont dit quelque fable, puis se sont tus

Il s'agit bien d'un authentique quatrain de Khayyâm, mais les auteurs ont cité le deuxième vers de manière erronée. (Voir l'article: *Un regard sur deux poètes*) En effet, ils l'ont remplacé par:

در کشف حقایق شمع اصحاب شدند

13. Ce quatrain:

گر بر فلکم دست بدی چون یزدان
برداشتمی چنین فلک را زمیان
از نو فلک دگر چنان ساختمی
کازاده به کام دل رسیدی آسان

Si, comme Dieu, j'avais en main le firmament
Je le démolirais sans doute promptement
Pour bâtir à sa place, enfin, un nouveau monde,
Où pour les braves tout viendrait aisément

pourrait être authentique, mais les auteurs de *Un regard sur deux poètes* ont cité le deuxième vers de la manière erronée, comme suit:

برداشتمی من این فلک را ز میان

14. Dans leur article intitulé *Méthode de sélection des quatrains*, les auteurs ont attribué les vers qui suivent à Khayyâm:

ای همنفسان مرا ز می قوت کنید
وین چهره کهربا چون یاقوت کنید
چون در گذرم به باده شوئید مرا
وز چوب رزم تخته تابت کنید

On peut qualifier l'ère mongole de «période de soumission et de passivité», alors que l'époque de Hâfez serait plutôt la «période de roublardise et d'inconscience». D'un autre côté, on peut considérer l'époque de Ghazali et de Khayyâm comme une époque de crise de la pensée et de renouveau dans les connaissances religieuses et rationnelles.

L'argument qu'ils apportent pour confirmer l'authenticité de ce quatrain est le suivant:

«Nous savons que Khayyâm a rédigé un traité sur les joyaux, intitulé *Rissâlat fi al-Ehtyâl li-ma'rafat mighdâr al-Dhahab wa-l-Fidha fi djismin morakab minhoma* où il est question de pierres précieuses, de même que dans ce quatrain, il nomme deux pierres: l'ambre (jaune) et le rubis (rouge)…»

Apparemment, les auteurs de l'article

n'ont pas lu ce fameux traité - peut-être même n'ont-ils pas lu non plus avec suffisamment d'attention le titre de l'ouvrage. En effet, dans ce petit traité, Khayyâm traite de la méthode pour déterminer la pureté de l'or, de l'argent et de l'électrum qui est un alliage de ces deux métaux. Il n'y est nulle part question de pierres précieuses. De plus l'ambre, dont un autre nom est le succin, est une résine fossilisée et non pas une pierre précieuse. D'autre part, dans le quatrain en question, l'ambre et le rubis ne sont utilisés que pour signifier les couleurs jaune et rouge.

Mais quoi qu'il en soit ce quatrain, où le «vin» est l'objectif de l'auteur, ne peut pas être de Khayyâm comme nous l'avons déjà vu car dans les authentiques quatrains de Khayyâm, le «vin» est employé comme symbole. Et puis c'est aussi Khayyâm qui a composé les vers suivants:

چون باید مرد و آرزوها همه هشت
چه مور خورد به گور و چه گرگ به دشت

"Puisqu'il faut mourir et que tous nos rêves sont vains, qu'importe
Que la vermine nous dévore dans la tombe ou le loup dans la plaine?»
S'inquiètera-t-il de savoir si on lavera son corps dans le vin ou non?

15. Toujours dans l'article *Méthode de sélection des quatrains*, les auteurs attribuent le quatrain à Khayyâm, et refusent l'opinion d'un de ses contemporains, Daneshfar, qui ne reconnait une telle attribution:

مرغی دیدم نشسته بر باره طوس
درپیش نهاده کله کیکاووس
با کله همی گفت که افسوس افسوس
کو بانگ جرسها و کجا ناله کوس؟

"J'ai vu un oiseau perché sur le sanctuaire de Tous,
Devant lui était la tête de Keykâvous,
Il disait à la tête: Hélas, hélas,
Où est le son des cloches, où est le gémissement du kous*?"*

En effet, Dâneshfar considère que le terme کله dans le sens de «tête» est d'un usage trop récent et que par conséquent, ces vers ne peuvent avoir été composés par Khayyâm.

Les auteurs de l'article par contre ne voient pas en ce terme un mot récent, puisqu'il est déjà employé par Ansâri dans le couplet:

اگر دو کله ۱وسیده بر کشی ز دو گور
سر امیر که داند ز کله های گدا؟

"Si tu exhumais deux têtes *pourries de deux tombes*
Qui reconnaitrait la tête d'un émir de celle d'un mendiant?»

Il est vrai que le mot کله n'est pas un terme nouveau, mais il a une connotation péjorative et comme l'a souligné Fereydoun Djoneydi, il est inconcevable qu'un sage comme Khayyâm utilise un mot aussi trivial, surtout lorsqu'il s'agit d'une personnalité telle que le roi mythologique Keykâvous. La courtoisie et la décence ne le permettraient pas. N'est-il pas vrai que depuis toujours, les Iraniens emploient des termes péjoratifs tels que کله (tête), لنگ (patte) et پوزه (museau) au lieu de سر (tête), پا (jambe, pied) et دهان (bouche) uniquement pour les animaux ou les créatures repoussantes ou maléfiques[6], alors qu'ils évitaient soigneusement d'y avoir recours pour les humains et les créatures célestes? Dès lors, comment un sage tel que Khayyâm pourrait ainsi aller à l'encontre de tels principes moraux?

Mis à part cela, une autre erreur de taille s'est glissée dans le quatrain en question: l'emploi du terme افسوس dans le sens de «hélas». En effet, nous savons

que ce mot persan était encore employé jusqu'à deux ou trois siècles après Khayyâm dans le sens de «ricanement, rictus».[7] Ainsi par exemple, nous lisons dans le *Târikh bal'ami*: را افسوس همی کردند مردم وی dans le sens: «Les gens se moquèrent de lui».

Et Roudaki l'emploi également dans ce sens dans le quatrain:

باد و ابر است این جهان فسوس
باده پیش آر هر چه باداباد

"Ce monde ricanant n'est que vent et nuages,
Sers le vin et advienne que pourra.»

En nous appuyant sur ce même argument, nous pouvons aussi d'emblée retirer au quatrain suivant le statut d'authentique:

افسوس که نامه جوانی طی شد
وان تازه بهار زندگی دی شد
آن مرغ طرب که نام او بود شباب
فریاد ندانم که کی آمد کی شد

«Hélas, la lettre de notre jeunesse a été lue
Et ce frais printemps de la vie est devenu le mois de Dey [janvier]
Ce joyeux oiseau dont le nom était jeunesse,
Ô douleur, je ne sais ni quand il est venu, ni quand il est parti.»

Encore une fois, le mot افسوس a été employé dans le sens de «hélas». Il existe d'autres erreurs aussi dans ce dernier quatrain, dont le fait d'avoir employé le nom du mois de Dey (mois du calendrier persan qui se situe en hiver), et non une saison, face à «printemps». D'autre part, au lieu du verbe ندانم (je ne sais), il aurait fallu employer la conjugaison passée ندانستم (je ne savais) comme l'a fait Hâfez dans ce couplet:

دریغ و درد که تا این زمان ندانستم
که کیمیای سعادت رفیق بود و رفیق

"Hélas, ô douleur, je n'ai pas su jusqu'à ce jour
Que l'alchimie du bonheur était l'ami et l'ami seul.»

Il y aurait beaucoup à dire sur les autres quatrains que les auteurs ont cités à différents endroits de leurs articles, et comme nous voulons démontrer par l'argumentation logique qu'ils ne sont pas authentiques, nous nous contenterons pour le moment de ces quelques exemples.

Le but de cette critique a été de montrer combien les articles des messieurs Shirvâni et Shayghân sur Abu'l Ala al-Maarri et Khayyâm reposent sur une argumentation fallacieuse. Nous nous sommes ici limités à en signaler seulement quelques-uns des plus saillants, surtout en ce qui concerne certains quatrains attribués à Omar Khayyâm. ■

---

1. Iradj Farâzmand, *Kashf-e bozorg falsafi Khayyâm* (La grande découverte philosophique de Khayyâm), Londres, p. 66.
2. Mohammad Mahdi Foulâdvand, *Khayyâm shenâsi* (Connaître Khayyâm), Téhéran, 1346, p. 13.
3. Iradj Farâzmand, *Kashf bozorg falsafi Khayyâm*, op. cit., pp. 54-55.
4. Ali Dashti, *Dami bâ Khayyâm* (Un moment avec Khayyâm), Téhéran, 1346 de l'Hégire (1968), p., pp. 193-194.
5. Mohammad Mahdi Foulâdvand, *Khayyâm shenâsi*, op. cit. pp.18-19.
6. Fereydoun Djoneydi, «Sur la Connaissance des poèmes de Khayyâm», Conférence donnée lors de la Conférence internationale de Khayyâm à *Neyshâbour*, 1379 de l'Hégire (2001)
7. Idem.



La littérature afghane et la nécessité de l'écriture

Outhman Boutisane

L'écriture est considérée comme une tentative d'ouverture en vue de dépasser un «moi» en crise. Il s'agit d'une prise de position qui ouvre un débat autour des questions comme la quête de soi par le regard croisé et le dialogue, l'identité dans toutes ses dimensions, le regard de l'autre, et l'influence qu'il exerce sur le «je». Ce sont des questions qui poussent l'esprit afghan à agir, à se placer dans le monde et à remettre en cause l'essence et l'utilité de ses actes artistiques dont l'écriture est l'une des expressions les plus efficaces.

Pourquoi écrit-on? Nombreux sont ceux qui écrivent pour des raisons personnelles, académiques ou intellectuelles. Mais l'écriture dans la littérature afghane prend une autre dimension aussi importante que l'acte de vivre. Elle est en ce sens, une vie. Les hommes de lettres qui font partie de ce monde littéraire méconnu ne prennent pas l'écriture en tant que métier d'art, mais plutôt comme une façon de dire la souffrance et de la rendre universelle. On est devant une littérature ouverte, faite du sang et de malheurs de toutes sortes. L'acte d'écrire n'est jamais inconscient, il est le fruit d'une longue souffrance qui est devenue par la suite l'âme du texte afghan. La plupart des écrivains font de l'écriture une relation intime avec le monde intérieur (le Moi) et le monde extérieur (l'autre), voire le monde dans toutes ses représentativités.

L'écrivain afghan est avant tout un écrivain du désespoir, de la pensée noire, de la souffrance, de la condition humaine; un réaliste, en somme. Mais aussi un écrivain moderne qui fait de son écriture un art, une manière de concevoir le monde, un moyen de dire la vérité. Son œuvre n'est que le résultat de ce qu'il a vécu. Alors que son personnage n'est qu'un égo expérimental. L'écriture est au centre de cette littérature qui commence à prendre un élan universel. L'étrangeté des textes est lisible dans la quête insistante d'une antériorité lointaine, irrattrapable autrement que par une écriture de l'imaginaire, du délire et du fantasme.

Chez Atiq Rahimi, comme chez Khaled Hosseini, Spôjmaï Zariâb, Mohammad Hossein Mohammadi et d'autres, l'imaginaire assure une fonction de suppléance des traces disparues de l'histoire et de la culture afghanes. Ils essayent à travers leurs textes de prendre une position d'autoréflexion et d'auto-compréhension, ouverte à l'ébauche d'un nouveau «Je» qui parle en leurs noms propres.

L'œuvre de Rahimi est un espace ouvert dans lequel l'écriture est devenue comme par nécessité un prolongement de rêve. Une forme nouvelle caractérisée par la liberté de ton, la force de l'imagination et de la sensibilité, l'inachèvement et la transgression des lois du genre. Dans le cadre d'une lecture socio-historique, le roman de Rahimi peut être perçu comme une littérature de deuil ou de mort. La situation inconfortable dans laquelle se trouve l'écrivain le pousse à une action plus énergique. Quelque chose de semblable à un déchirement kafkaïen est constamment en jeu dans son écriture, qui n'en finit pas de se débattre dans l'imbroglio des références culturelles et historiques.

L'écriture: un lieu social

L'écrivain afghan se sent étranger dans son acte d'écrire, il essaye de traduire cette étrangeté en se confessant dans ses textes. Ecrire n'est pas simplement un geste de restitution qui se fait à la première ou à la seconde personne, mais une remise en question de toutes les valeurs humaines, du passé qui fait défaut,

de la conscience perturbée qui n'est plus sûre de soi et de tous les égarements identitaires. La nostalgie de la douceur de vivre d'un Afghanistan perdu à tout jamais est l'une des causes qui poussent les Afghans à prendre la plume pour se dévoiler de leurs ombres et démasquer la vérité d'un peuple perdu dans le sang et la cendre.

La littérature afghane est une méditation sur le reste de la vie après avoir perdu la terre de l'enfance. Une littérature sur l'extrême pauvreté et la cruauté et qui se concentre sur la psychologie complexe de l'être afghan. Les écrivains afghans ont presque le même objectif ; rendre universelle l'expérience d'un peuple qui a traversé la révolution, l'invasion, la guerre civile:

«*Moi, j'écrivais et j'écrivais toujours. Et au pied de chaque lettre j'ajoutais: Tout finit par passer.*»[1]

Il y a une volonté de réinventer l'Histoire, d'instaurer un univers littéraire capable de refléter la condition humaine dans toutes ses diversités. L'auteur insiste sur l'importance de l'écriture en répétant le verbe (écrire). Dans ses récits, Atiq Rahimi donne beaucoup plus d'intérêt à la fonction sociale de l'écriture qu'à son esthétique. Il y a bien évidemment tout un travail d'écrivain, mais l'écriture engagée doit se consacrer au dévoilement du réel. La condition humaine aux yeux de l'auteur est plus importante que l'esthétique du texte d'où vient la nécessité de l'écriture.

Le principe de l'écriture romanesque rahimienne consiste à repenser toutes les valeurs humaines et sociales, à faire dialoguer les cultures dans un monde condamné au chaos et à la décadence à travers un regard réaliste où toutes les formes d'art deviennent moyens d'une quête à dimension personnelle. Il ne s'agit pas d'un travail de lettres et de mots, mais d'une réflexion profonde ancrée dans la vie sociale. Pour Rahimi, l'écriture est une audace:

«*Oser écrire. La feuille blanche doit devenir votre pierre de patience, votre syngué-sabour. J'ai énormément lu de manuels théoriques sur la littérature mais n'ai jamais suivi les consignes, même à l'école. Quand j'écris, j'oublie. Tout devient très instinctif.*»[2]

L'écriture ne se fige ni dans les théories

L'écriture dans la littérature afghane prend une autre dimension aussi importante que l'acte de vivre. Elle est en ce sens, une vie. Les hommes de lettres qui font partie de ce monde littéraire méconnu ne prennent pas l'écriture en tant que métier d'art, mais plutôt comme une façon de dire la souffrance et de la rendre universelle. On est devant une littérature ouverte, faite du sang et de malheurs de toutes sortes.



▲ *Khaled Hosseini*



▲ *Atiq Rahimi*

Chez Atiq Rahimi, comme chez Khaled Hosseini, Spôjmaï Zariâb, Mohammad Hossein Mohammadi et d'autres, l'imaginaire assure une fonction de suppléance des traces disparues de l'histoire et de la culture afghanes. Ils essayent à travers leurs textes de prendre une position d'autoréflexion et d'auto-compréhension, ouverte à l'ébauche d'un nouveau «Je» qui parle en leurs noms propres.

ni dans une perspective littéraire précise. Elle est variable selon le contexte et les causes en question. Autrement dit, comme nous l'avons déjà précisé, l'auteur se consacre à partager la souffrance de l'individu afghan sans entrer dans une pratique esthétique déjà conçue. Il s'agit d'une écriture authentique et autonome qui vise à rendre une expérience individuelle, universelle. Ici, l'auteur pose la question de l'audace dans le but de nous expliquer la difficulté d'écrire dans un pays où les textes engagés et rebelles connaissent beaucoup de censure.

L'écrivain afghan nourrit d'ailleurs d'autant moins un sentiment tragique de l'existence, en essayant de l'incarner intégralement dans son univers le plus quotidien. Il est en mesure de rendre totalement immanente en lui cette blessure de l'exil qui, comme d'autres motifs, fait l'objet de son errance.

Mohammad Hossein Mohammadi montre à son lecteur à quel point la terreur est monstrueuse à travers une description réaliste qui met en jeu des personnages victimes d'un système politique et militaire corrompu. L'intention de se confier à autrui a pour objectif d'évoquer avec force, les limites de l'horreur atteintes, et dépassées, quand la violence de la guerre régit le monde, s'immisçant jusque dans l'intimité des relations humaines.

Ecrire sur l'Afghanistan, sur son Histoire et son drame continu donne à l'écriture des traits particuliers, un aspect d'engagement et de responsabilité. La nécessité d'écrire, le manque de la parole sont des éléments révélateurs du champ artistique afghan. La richesse de ces textes est bien le fruit d'une interculturalité, visant à donner l'idée que l'écriture ne se nourrit pas seulement d'un seul imaginaire, ou d'une seule mythologie, mais de plusieurs sources philosophiques et religieuses. L'écriture prend donc une dimension symbolique et mythique.

La nécessité de l'écriture s'impose, donc, face à ce drame pour que l'écrivain soit en toute circonstance un homme à part entière capable de dévoiler la souffrance de son peuple et le secret de sa vie privée. Il est par ailleurs une autre dimension de la nécessité dans l'acte d'écriture: celle qui relie l'homme à son passé, qui montre l'écriture comme le produit d'un inachèvement perpétuel.

Ecrire pour Rahimi, c'est rêver, avoir

l’audace de se confesser en dépassant les formes habituelles vers une création inhabituelle qui mélange le réel avec l’imaginaire afin de produire une œuvre d’art singulière. La dialectique du réel et de l’imaginaire renforce le style du texte qui est un mélange de prose et de poésie. Ce lien entre le rêve et la réalité dévoile la sensibilité de l’auteur. Comme Bachelard suppose que c’est notre sensibilité qui sert de médium entre le monde des objets et celui des songes, on peut dire que Rahimi intègre la sensibilité comme déclenchant de la rêverie à partir du monde concret.

L’écriture: un lieu psychique

C’est à travers le verbe que l’auteur éprouve de la nostalgie pour son pays. L’écriture est vécue comme un retour mystique aux lieux qui influencent encore la mémoire; motivée par le besoin de témoigner, provoquée par la nécessité de dépasser la crise existentielle en passant d’un monde intérieur référentiel à un monde de représentation marqué par le choc et la confrontation avec les autres cultures.

En plus de la nostalgie, le «je» cède aussi à la force de ses hallucinations et ses troubles en subissant un processus de changement psychologique. Il éprouve un sentiment de manque provenant de l’absence des mots:

«Je ne suis guère nostalgique. Et surtout pas ésotérique. Seul le manque des mots, décrivant mon exil, m’obsède. Et rien d’autre. L’absence du verbe. La solitude dans la langue. Voilà, c’est ça! Ce trait est la raie de ma solitude sur la page blanche. Il est le trope d’une absence à l’endroit où se croisent mon désir et ma solitude.»[3]

La solitude et l’errance constituent la face cachée d’un «je» en contradiction avec lui-même. Au début de ce passage, le «je» se contredit (Je ne suis guère nostalgique), c’est là où se manifeste un aspect fondamental de la crise identitaire qui exerce une influence d’ordre psychique sur son état d’âme. Le trait de la calligraphie renvoie à la nostalgie, le seul lieu où les sentiments jaillissent, puis apparaissent sur la page blanche. Par ailleurs, l’auteur/le poète sacralise la calligraphie qui devient un lieu où se retrace le verbe divin. Il s’agit d’une révélation mystique qui consiste à dématérialiser le «je» de son sens frivole vers un sens spirituel, car le mysticisme permet au «je» de se débarrasser de ses maux psychiques et atteindre l’au-delà, appelé «ailleurs».

> La richesse de ces textes est bien le fruit d'une interculturalité, visant à donner l'idée que l'écriture ne se nourrit pas seulement d'un seul imaginaire, ou d'une seule mythologie, mais de plusieurs sources philosophiques et religieuses. L'écriture prend donc une dimension symbolique et mythique.

L’absence, la solitude, l’errance et le désir sont ainsi embrayeurs d’un lieu psychique/mystique. Ils sont la trace concrète d’une nostalgie non-affirmée par le «je», mais lisible dans son écriture:

«C’est dans le vide, en pleine nuit blanche, que quelque chose vibre en moi. D’abord doucement; puis spasmodiquement, comme pour mouvoir la mémoire de ma main et raviver les souvenirs d’enfance de mes doigts.»[4]

Le retour à soi à travers le souvenir et la nostalgie justifie pourquoi le «je» se donne entièrement à l’écriture. Dans ce


▲ *Spôjmaï Zariâb*

La cicatrice est recherchée car elle constitue une expérience vécue. Contrairement à ceux qui veulent effacer leurs cicatrices, Rahimi prouve la nécessité de revivre cette expérience afin de repenser la souffrance des Afghans.


▲ *Mohammad Hossein Mohammadi*

portrait intime, l'écriture est vue comme l'espace d'un miroitement identitaire où le «je» se déshabille de ses obsessions psychiques. Ce passage composé de phrases affectives traduit la manifestation de la subjectivité de l'auteur. C'est le moi profond qui se met en action, qui change d'un état de stabilité à un état de mouvance. D'une manière générale, ce genre d'écriture laisse apparaître l'état psychique du «je» qui se projette dans le temps et l'espace.

L'écriture est souvent un lieu virtuel où on assiste à une suite de changements psychiques visant à dévoiler le monde intérieur du «je». Il y a une volonté qui pousse Rahimi à faire de son propre «je» une matière d'écriture - voulant arriver à l'affirmation de soi à travers l'incarnation, la métamorphose et la rêverie. Pour lui, les mots peuvent traduire le jaillissement des sentiments, reconstruire l'identité. Hanté par les multiples lueurs de l'inspiration, provoqué par le désir de s'aventurer dans son intériorité, Rahimi conçoit l'écriture comme le reflet de l'être, le reflet de ses profondeurs obscures qui restent une source inépuisable.

L'écriture: lieu de la cicatrice

Dans bon nombre de récits afghans, l'écriture ne s'enferme jamais dans un cadre précis. Il y a toujours cette ouverture vers l'infini. Le discours fragmenté, les phrases brèves, la discontinuité de la narration renvoient souvent à la blessure existentielle vécue par le «moi». L'écriture du fragment traduit une volonté d'ancrer l'amertume existentielle dans le langage. Dans une autre perspective, le «je» en situation du mal fait appel à une langue traversée par le vide et le silence. Il s'agit en effet dans l'écriture du fragment d'un ensemble de traits psychologiques et poétiques. L'identité en crise crée un

certain vide qui donne le désir de se livrer à l'autre dans une langue marquée par la sincérité et la franchise. Edmond Jabès définit l'écriture comme un geste qui a sa source dans une soif, un désir d'unité qui n'aboutit pas[5].

C'est dans ce sens que s'inscrit l'écriture rahimienne qui se fonde dans l'inachèvement. Elle est fragmentaire, poétique, tiraillée entre l'existence et le néant. L'auteur écrit au rythme de ses souffles, part de ses cicatrices à la recherche de son identité. La cicatrice est recherchée car elle constitue une expérience vécue. Contrairement à ceux qui veulent effacer leurs cicatrices, Rahimi prouve la nécessité de revivre cette expérience afin de repenser la souffrance des Afghans:

«Je veux photographier ces blessures. Avant toi de grands photographes sont venus ici et ont tiré de superbes photos de ces blessures. Mais moi ce n'est pas la beauté que je cherche. Je cherche à faire revivre le sentiment que l'homme éprouve en regardant une cicatrice. Chaque fois que nous voyons une cicatrice, nous ne pouvons nous empêcher d'en repenser la douleur. S'il s'agit de ta propre cicatrice. Justement, ce sont mes cicatrices que je cherche à retrouver.»[6]

Dans ce monologue intérieur, la cicatrice permet selon l'auteur de repenser la douleur. L'écriture se présente comme une remise en question de la souffrance quotidienne vécue à la fois par le «je» dans son exil, et par les individus afghans à cause de la terreur. La cicatrice n'est pas uniquement une trace de la douleur, mais un lieu qui permet au «moi» d'arrêter un moment sur son passé tragique. Elle entraîne ainsi le désir de tout revoir en exprimant la grande nécessité de briser le silence et de partager la souffrance avec le lecteur.

La cicatrice dans l'écriture est liée à un contexte historique qui la stimule. C'est le contexte de la guerre et de l'exil vécus par l'auteur. Rahimi a peut-être l'intention de créer un univers littéraire tiré de la douleur. La cicatrice devient plus lisible à travers le fragment qui renvoie aussi à la même expérience. Pour lui, l'écriture n'est pas suffisante pour retracer les cicatrices du passé car elle ne fixe pas l'instant comme la photographie. Autrement, c'est la photographie qui donne souffle à la continuité de l'écriture. A ce propos, Atiq Rahimi affirme dans *Le Retour imaginaire* que «*Les images de la mémoire, une fois fixées par les paroles, s'effacent*[7]».

L'écriture, avec sa brièveté et son aspect fragmentaire, devient une transcription scripturale de la douleur. Elle est ancrée dans la réalité, dans le mal, et dans les tensions liées au changement de l'état d'âme du «moi». Rahimi ne cherche pas la beauté, mais témoigne avec spontanéité et sincérité le destin d'une génération condamnée à toutes formes de souffrance. La nécessité de rendre l'expérience d'un pays universelle le conduit à créer une écriture proche de la poésie, mais qui instaure un nouveau débat sur la question afghane. L'aspiration de Rahimi à une écriture sincère est inséparable de sa propre expérience et entretient une relation intime et étroite avec le monde dans toute sa diversité. Le rapport à la langue devient de plus en plus profond, car l'écriture rahimienne privilégie la clarté et la cohérence quand il s'agit de véhiculer l'image d'une terre en ruine.

En effet, ce qui caractérise remarquablement l'écriture d'Atiq Rahimi est évidemment la langue utilisée chargée d'une imagination créatrice qui vise à transformer le réel par le biais de l'imaginaire. L'écriture est le lieu d'éclatement des pensées qui incarnent l'état d'un «je» dans ses relations avec le monde. ■

1. Atiq Rahimi, *Le Retour imaginaire*, op. cit. p. 35.
2. Elodie Bernard, «Rencontre avec Atiq Rahimi», *La Revue de Téhéran*, No. 39, février 2009.
3. Atiq Rahimi, *La Balade du calame*, op. cit. p. 32.
4. *Ibid.*, pp. 65-66.
5. Edmond Jabès, *Le Livre des questions*, Gallimard, 1963.
6. Atiq Rahimi, *Le Retour Imaginaire*, op. cit. p. 22.
7. Ibid. p 38.

Bibliographie:

- Atiq Rahimi, *Le Retour imaginaire*, Paris, P.O.L, 2005, p. 35.
- Elodie Bernard, «Rencontre avec Atiq Rahimi», *La Revue de Téhéran*, No. 39, février 2009.
- Atiq Rahimi, *La Balade du calame*, Paris, Iconoclaste, 2016, p. 32.
- Edmond Jabès, *Le Livre des questions*, Paris, Gallimard, 1963.

Reflets de l'interculturalité franco-iranienne dans les *Lettres persanes* de Montesquieu

Majid- Yousefi Behzadi
Université Azâd islamique

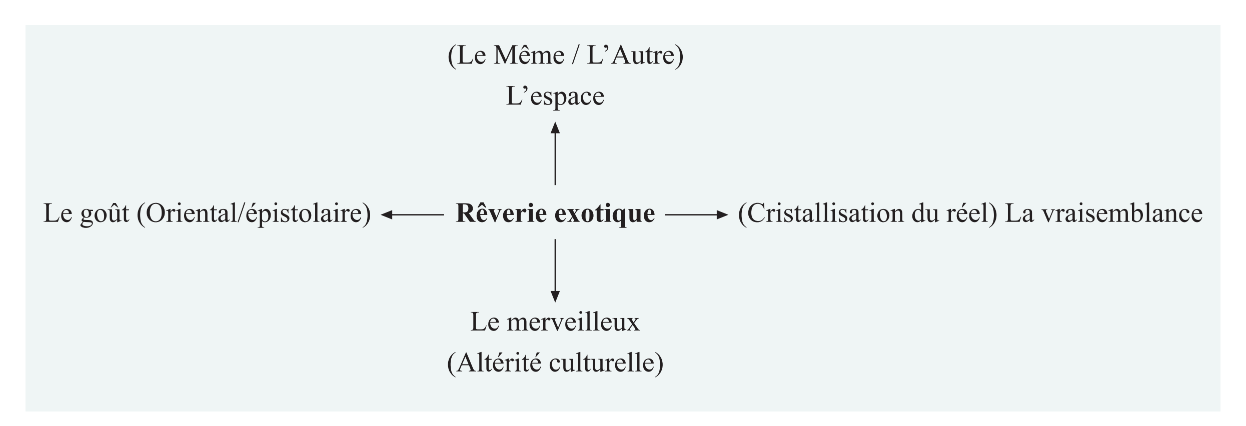
Malahat Babayari

Cette étude a pour but de mettre en évidence les particularités de la théorie de Gaston Bachelard, «la poétique de la rêverie», conçue comme le pivot de la création imaginaire de Montesquieu dans les *Lettres persanes*. Le Même et l'Autre sont deux termes essentiels pour situer l'imagologie dans une approche interculturelle de la France et de la Perse comme représentants d'un exotisme enchanté. Dans ce parcours, seront examinés des critères comme l'espace, le goût, le merveilleux et la vraisemblance afin d'analyser les images véhiculées entre la société regardée (la France) et celle regardante (la Perse) et d'évaluer le génie montesquivien dans le domaine de l'ironie sociale.

Le goût lointain et le désir d'un Ailleurs font de Charles de Secondat de Montesquieu (1689-1755) un philosophe talentueux. Ses *Lettres persanes* présentent principalement les traits caractéristiques d'un roman épistolaire où imagologie et exotisme occupent une place capitale, et ce, grâce à la réflexion pertinente de ce dernier: altérité fait raison. Montesquieu et ses *Lettres persanes* ont mis en évidence l'efficacité d'un regard neuf sur la société française du XVIIIe siècle dominée par le despotisme politique et l'injustice sociale. Dans cette œuvre, l'étranger apparaît comme un vecteur révélateur qui permet de visionner l'Autre et observer son reflet dans l'image d'un Je. L'Orient rêvé par Montesquieu est un Occident inversé qui devient *in fine* semblable à celui de l'Orient.

L'exotisme réduit la distance existante entre deux cultures et permet de brosser une véritable peinture sociale. Dans une perspective socioculturelle, la particularité de l'image de l'étranger exige que l'Altérité s'oppose à l'identité. Car l'image, comme l'expression littéraire, n'est qu'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle. Dans les *Lettres persanes*, la constatation du lien société-littérature[1] ennoblit le noyau primitif de la satire sociale à laquelle s'attachent les idées de Montesquieu, pour créer un univers plein d'étrangeté et d'étonnements. Si les *Lettres persanes* sont considérées comme l'œuvre esthétique d'une époque, c'est aussi parce qu'elles ne s'isolent pas d'un environnement culturel, politique, voire religieux. Sous cet angle, la présence des Persans dans la société française souligne l'importance de l'identité culturelle.

Pour une meilleure appréciation de la pensée de Montesquieu, il apparait intéressant de prendre en considération les idées de Gaston Bachelard à l'égard de la rêverie exotique: «*La rêverie poétique de Bachelard retrouve spontanément l'imaginaire des quatre éléments [...] c'est l'espace lointain qui est au centre du monde rêvé et qui reçoit une unité de ton généralement (mais pas nécessairement) harmonieuse. Elle correspond par conséquent au libre exercice d'une aptitude à être ému par le spectacle surprenant qu'offre l'étranger, et au désir d'en rendre la singularité par le moyen de l'art.*»[2] Sur cette base, on peut établir le schéma suivant pour évaluer l'accomplissement des réflexions montesquiviennes en fonction de l'espace imaginaire qu'est la Perse:

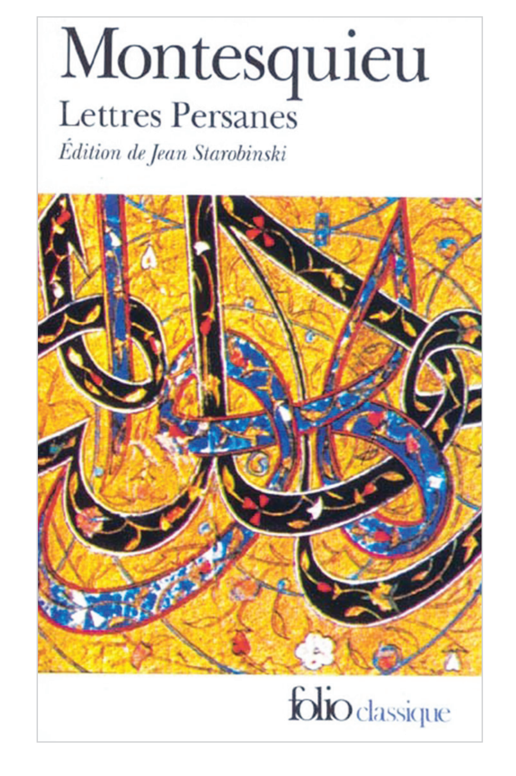


Ces quatre points cardinaux, qui déterminent essentiellement la notion d'imagologie, sont à même d'organiser la motivation de Montesquieu dans son roman. A cet égard, il importe de souligner les attraits fascinants de la Perse se reflétant dans l'écriture du philosophe français. Dans *Grandeur et décadence des Romains*, il attribue la victoire des Perses sur les troupes du général Bélisaire à la «discipline de leur armée»[3]; vision qu'il a probablement puisée chez Hérodote et les anciens historiens. Dans *l'Esprit des lois*, il se base surtout, dans ses appréciations, sur les récits de voyageurs, ceux de Chardin en particulier.[4] Il loue les anciennes institutions persanes et les coutumes locales de coopération et de solidarité. Grâce à ce genre de détails que l'on peut glaner dans les divers ouvrages de Montesquieu, il est aisé de comprendre les raisons qui l'ont poussé à choisir des protagonistes "persans" pour ses *Lettres persanes*. Puisant dans les relations des voyageurs et la large documentation sur les coutumes religieuses/non religieuses persanes qu'il avait à sa disposition, il n'a choisi que les traits les plus frappants qu'il a exagérés le plus souvent pour frapper l'imagination et éveiller l'intérêt.

Le philosophe français a donc imaginé la Perse comme un pays où a pu littéralement et littérairement s'épanouir sa pensée moraliste. Ainsi, le message profond de l'œuvre est qu'on peut avoir, malgré des mœurs et des préjugés différents, des besoins universaux: tolérance, justice et vérité.

L'espace

Dans les *Lettres persanes*, l'espace exotique représente la diversité culturelle reflétée dans la tradition dialectique du Même et de l'Autre lorsqu'il s'agit de transformer une visibilité en lisibilité.





▲ *Montesquieu*

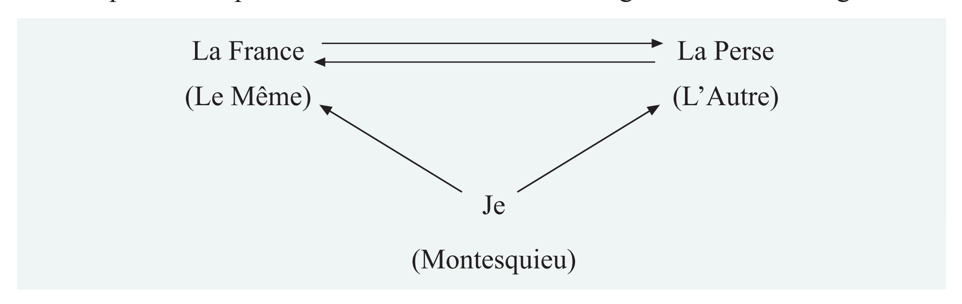
Montesquieu se contente de décrire cet espace géographique par le biais d'une Altérité apparente: «*Nous sommes à Paris depuis un mois et nous avons toujours été dans un mouvement continuel […] depuis un mois que je suis ici, je n'y ai encore vu marcher personne. Il n'y a point de gens au monde qui tirent mieux parti de leur machine que les Français; ils courent, ils volent : les voitures lentes d'Asie, le pas réglé de nos chameaux, les feraient tomber en syncope.*»[5] À l'issue d'une telle observation, la France, en tant que société regardée, révèle non seulement la monotonie journalière de Paris, mais elle projette le reflet d'un Autre qui regarde, parle, écrit.

D'une façon générale, Paris offre un cadre pittoresque où le rapport du Même et de l'Autre apparaît avantageux: «*Nous sommes à présent à Paris, cette superbe rivale de la ville du soleil.*»[6] Dans ce passage, les délices de l'Ailleurs se transforment en un lointain intérieur, et l'espace oriental est semblable au lieu occidental. Conformément à l'idée que l'imagologie est «la représentation de l'étranger»[7], selon l'expression chère à Daniel Henri Pageaux, la visée interculturelle élimine toute distance géographique: *«Je vis hier une chose assez singulière, quoiqu'elle se passe tous les jours à Paris. Tout le peuple s'assemble sur la fin de l'après-dînée et va jouer une espèce de scène, que j'ai entendu appeler comédie. Le grand mouvement est sur une estrade qu'on nomme le théâtre […] comme celles qui sont en usage en notre Perse.»*[8] Si Montesquieu oppose le Même à l'Autre en vue d'une création identitaire, l'espace y apparaît comme un repère stimulant qui fait à la fois la ressemblance et la coïncidence.

La mobilité spatiale de Montesquieu ne se limite pas à une simple imagination exotique, elle a la portée d'une ironie indiscutable: *«À Paris, règnent la liberté et l'égalité. La naissance, la vertu, le mérite même de la guerre, quelque brillant qu'il soit, ne sauve pas un homme de la foule dans laquelle il est confondu. On dit que le premier de Paris est celui qui a les meilleurs chevaux à son carrosse. En Perse, il n'y a de grands que ceux à qui le monarque donne quelque part au gouvernement.»*[9]

Dans *l'Esprit des lois*, il se base surtout, dans ses appréciations, sur les récits de voyageurs, ceux de Chardin en particulier. Il loue les anciennes institutions persanes et les coutumes locales de coopération et de solidarité. Grâce à ce genre de détails que l'on peut glaner dans les divers ouvrages de Montesquieu, il est aisé de comprendre les raisons qui l'ont poussé à choisir des protagonistes "persans" pour ses *Lettres persanes.*

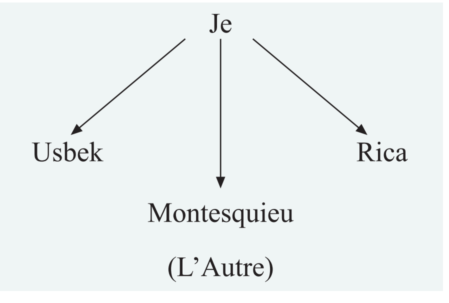
Le choix de l'imagologie de la Perse est ingénieux dans la mesure où il répond pleinement aux exigences d'ironie de Montesquieu. L'impact du Même et de l'Autre sur des rapports interculturels est une quête imagologique dans laquelle le Je révèle ce qui est transmissible entre la société regardée et celle regardante.



Le Je se réfère ici au créateur de la situation qui met en contact deux cultures ou deux nations éloignées: «*toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à l'Autre, d'un Ici, par rapport à un Ailleurs.*»[10] Dans l'imagerie de la Perse, l'Autre se distingue du Même au moment où la réalité culturelle se transforme en ironie sociale et devient un témoin omniprésent: «*L'image de l'Autre révèle les relations que j'établis entre le monde (espace originel et étranger) et moi-même.*»[11] C'est pourquoi le Je (Montesquieu) se contente de sensibiliser la psychologie des peuples pour ainsi dire que l'Autre est ce qui permet de penser autrement.

Le goût

Dans la rêverie exotique de Montesquieu, le goût se montre sous la forme d'une fiction orientale. L'apport culturel de Montesquieu prend corps dans l'avis de Claude Puzin sur les *Lettres persanes*: «*Lettres d'information, de voyage, d'érudition, de philosophie, de politique, d'amour…*»[12] Certainement, le mérite des *Lettres persanes* est lié à l'admiration de l'auteur qui donne une image perçue comme "réelle" de la Perse: «*Les Persans qui écrivent ici étaient logés avec moi; nous passions notre vie ensemble. Comme ils me regardaient comme un homme d'un autre monde, ils ne me cachaient rien.*»[13]





▲ *Détail d'une illustration représentant Usbek et Rica*

Sous cet angle, la position de Montesquieu parmi les Perses consolide le lien entre le Même et l'Autre, de sorte que l'image dévoilée se familiarise plus aux coutumes françaises qu'à celles de la Perse: «*Il y a une chose qui m'a souvent étonné, c'est de voir ces Persans quelquefois aussi instruits que moi-même des mœurs et des manières de la nation, jusqu'à en connaître les plus fines circonstances et à remarquer des choses qui, je suis sûr, ont échappé, à bien des Allemands qui ont voyagé en France.*»[14]

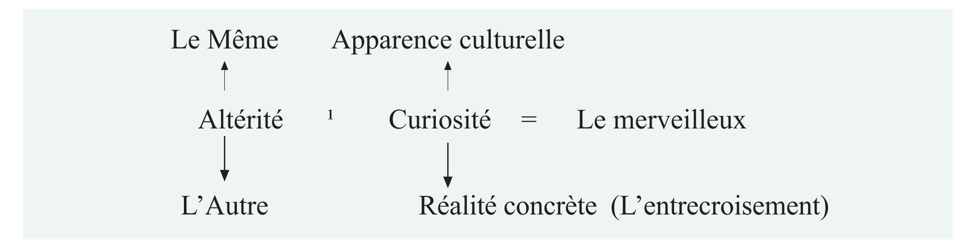
L'art épistolaire de Montesquieu et son goût pour l'Orient se cristallisent dans une rêverie exotique lorsqu'il affirme avoir choisi les Persans pour la sincérité de leur observation: «*[…] des gens transplantés de si loin ne pouvaient plus avoir de secrets. Ils me communiquaient la plupart de leurs lettres; je les copiai.*»[15]

La reconnaissance par l'Autre fait l'objet d'un nouvel humanisme où l'exotisme enchanté est valorisé: «*On pourrait parler de nouveaux Persans, mais alors que les personnages de Montesquieu (et tous ceux qui sont inspirés) étaient des clichés porteurs d'un regard ironique, le questionnement contemporain cesse de porter sur un type d'homme pour concerner l'humain, simplement mais totalement.*»[16]

Le merveilleux

Quant au merveilleux qui est une composante essentielle dans la rêverie exotique, il établit évidemment la communication entre le Même et l'Autre, de façon à mettre en valeur la curiosité de la culture regardée: «*Si je sortais, tout le monde se mettait aux fenêtres […] si j'étais aux spectacles, je trouvais d'abord cent lorgnettes dressées contre ma figure: enfin, jamais homme n'a tant été vu que moi.*»[17]

Partant de ce point de vue, l'axe principal d'un tel étonnement est basé sur l'image des Persans chez qui l'altérité prend une forme identitaire: le type persan est appréciable de par l'estimation de l'autre. L'intérêt et la sympathie des Français pour la nouveauté dépendent de la découverte de l'Autre et du Même, de sorte que le caractère surprenant des Persans provoque une confrontation rassurante. Notre auteur met en scène l'écart culturel grâce à l'apparence vestimentaire, mais il pousse plus loin l'interrogation en intensifiant le merveilleux, quand il fait porter une tenue européenne à ses Persans: «*Mais, si quelqu'un, par hasard, apprenait […] que j'étais Persan, j'entendais aussitôt autour de moi un bourdonnement: « Ah! ah! Monsieur est Persan ? C'est une chose extraordinaire ! Comment peut-on être Persan?* »»[18] L'élément extraordinaire finit par déplacer quelque peu les limites de la perception sensible, que ce soit par la force de la physionomie qui fait naître le différent ou bien par la force de l'identité culturelle qui attire l'Autre.



Aux yeux des Persans, la singularité dans l'image de l'Autre est une opportunité de découvrir le merveilleux par des écarts interculturels. A certains égards, l'Altérité culturelle et l'aspect du lointain sont inhérents notamment lorsqu'il s'agit d'intensifier le regard du Même (les Français) sur l'Autre (les Persans) afin d'en faire un rapport cohérent, comme le souligne Jean-Marc Moura: «*La qualité première du lointain, étrangeté, lui permet de faire converger rêve et réalité.*»[19] Selon cette conception, on peut dire que le merveilleux s'harmonise par un équilibre entre rêve et réalité comme fondement d'un Ailleurs désiré: «*Là-bas, il y a une amplification possible du destin humain, un renouvellement peut-être merveilleux à connaître.* »[20] A l'image de ces voyageurs persans, Montesquieu a habilement démontré les implications de son observation intime sur la société de son temps: l'exotisme est l'imagination de l'*être-là-bas*.

La vraisemblance

Le fait de présenter le vrai par l'image des voyageurs persans est une occasion d'ironiser sur l'Autre en faveur d'un Même plus raisonnable et plus charitable: «*Un mécontent, en Europe, songe à entretenir quelque intelligence secrète, à se jeter chez les ennemis, à se saisir de quelque place, à exciter quelques vains murmures parmi les sujets. Un mécontent, en Asie, va droit au prince, étonne, frappe, renverse: il en efface jusqu'à l'idée: dans un instant l'esclave et le maître, dans un instant usurpateur et légitime.*»[21] Pour faire voir au public français la condition sociale du lointain, Montesquieu montre à la fois un exotisme enchanté et désenchanté. Enchanté, parce que les Orientaux vivent dans un Ailleurs prospère, et désenchanté, parce que leur situation est différente.

Selon l'expression d'Aristote qui déclare qu'il faut «*préférer l'impossible vraisemblable ou possible invraisemblable*»[22], on voit aisément dans les *Lettres persanes*, les traces d'une possible vraisemblance notamment dans l'image des classes sociales: «*Il n'y a point de pays au monde où la fortune soit si inconstante que dans celui-ci. Il arrive, tous les dix ans, des révolutions qui précipitent le riche dans la misère et enlèvent le pauvre avec des ailes rapides au comble des richesses. Celui-ci est étonné de sa pauvreté; celui-là l'est de son abondance. Le nouveau riche admire la sagesse de la Providence; le pauvre, l'aveugle fatalité du destin.* »[23] De là provient la gloire de l'imagologie littéraire dans le roman de Montesquieu, car pour rendre vraisemblable l'image du Même, il faut impressionner l'Autre par un ton ironique: «*Il y a, en France, trois sortes d'états; l'Église, l'épée et la robe. Chacun a un mépris souverain pour les deux autres; tel, par exemple que l'on devrait mépriser parce qu'il est un sot, ne l'est souvent que parce qu'il est homme de robe.*»[24]

Si Montesquieu a ironisé sur les institutions sociales de son temps par ses *Lettres persanes*, sa motivation pour l'émancipation de l'esprit français justifie le rapport entre le Même et l'Autre. Finalement, l'imagologie présentée dans cette recherche nous encourage à se demander «Comment peut-on être Français?» pour observer la société persane.■

---

1. Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998, p. 37.
2. Cité par Jean-Marc Moura, *Lire exotisme*, Dunod, Paris, 1992, p. 54.
3. Montesquieu, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 19.
4. Annie Becq, *Lettres persanes de Montesquieu*, Paris, Gallimard, 1999, p. 16.
5. Montesquieu, *Lettres persanes*, Hatier, Paris, 2005, p. 51.
6. *Ibid.*, p. 58.
7. Daniel Henri Pageaux, *la Littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994, p. 59.
8. Montesquieu, *op. cit.,* p. 59.
9. *Ibid.*, p. 174.
10. Pierre Brunel & Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, PUF, Paris, 1989, p. 135.
11. *Ibid.*, p. 137.
12. Claude Puzin, *Lettres persanes*, Hatier, Paris, 2004, p. 89.
13. Montesquieu*, op. cit.,* p. 11.
14. *Ibid.,* p. 12.
15. *Ibid.,* p. 11.
16. Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains*, Honore Champion, Paris, 1998, p. 387.
17. Montesquieu*, op. cit*., p. 64.
18. *Ibid.*, p. 65.
19. Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 262.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.,* p. 201.
22. Cité par André Blanc, *lire le Classicisme*, Dunod, Paris, 1995, p. 45.
23. Montesquieu, *op. cit.,* p. 191.
24. *Ibid.,* p. 84.

Bibliographie:

- Becq, Annie (1999) *Lettres persanes de Montesquieu*, Paris: Gallimard.
- Blanc, André (1995) *Lire le classicisme*, Paris: Dunod.
- Dominique de Courcelles (1997) *Littérature et exotisme*, Paris: École des Chartes.
- Moura, Jean-Marc (1992) *Lire exotisme*, Paris: Dunod.
- Moura, Jean-Marc (1998) *La littérature des lointains*, Paris: Honoré Champion.
- Moura, Jean-Marc (1998) *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris: PUF.
- Montesquieu (2005) *Lettres persanes*, Paris: Hatier.
- Montesquieu (2001) *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- Pageaux, Daniel Henri (1994) *La littérature générale et comparée*, Paris: Armand Colin.
- Puzin Claude (2004) *Lettres persanes*, Paris: Hatier.
- Pierre Brunel & Yves Chevrel (1989) *Précis de littérature comparée*, Paris: PUF.



A la découverte des attractions de la ville de Malâyer

Zahra Shokri



▲ *Parc Seyfieh*

Malâyer est la plus grande ville de la province de Hamedân en superficie, après la ville de Hamedân, et s'étend sur 3210 km^2. Selon le recensement de 2016, elle compte environ 282 000 habitants répartis dans près de 88 000 familles, l'ensemble de l'agglomération comptant plus de 350 000 habitants. Située à 1780 mètres au-dessus du niveau de la mer, au pied des monts Zagros, elle bénéficie d'un climat continental.

Diverses interprétations ont été avancées à propos de l'origine du nom de Malâyer: selon une première hypothèse, il serait né de la contraction des mots «mâl» et «âyer» signifiant respectivement «pays» et «aryen»; Malâyer signifierait donc "pays aryen". D'autres estiment que le premier nom de la ville étant «Malâguer» (mâl+âguer, signifiant dans le dialecte «lori» «le pays du feu», à cause de l'existence du temple du feu à Noushidjân), ce nom a ensuite évolué pour devenir "Malâyer".

Disposant d'une importante proportion d'espaces verts par habitant, la ville offre aux voyageurs une ambiance de tranquillité et de charme. Ses alentours présentent aussi des paysages magnifiques, où se trouvent plus de 200 villages. Dans le livre *Nâder Shâh Afshâr*, il est écrit que de Malâyer à Nahâvand, les forêts étaient si denses qu'on ne voyait que rarement le soleil.

L'agriculture est le moteur de l'économie de cette

région. Les principaux produits sont le raisin, la noix, l'amande, la prune, l'abricot, et la cerise. Avec une production de près de 250 000 tonnes de raisin par an, Malâyer est l'un des plus grands producteurs de ce fruit en Iran.

D'après les vestiges et selon Hérodote, Ecbatane (ancien nom de Hamedân) était la capitale de la Médie. Par extension, Malâyer et les régions environnantes ont joui d'une grande importance. Sillonnée par l'histoire, la ville de Malâyer est dotée de nombreux monuments historiques qui témoignent de la richesse du passé de la région. Elle possède plusieurs attractions touristiques dont les principales sont les suivantes:

Le parc Seyfieh

Ce morceau de verdure est un beau vieux parc. Situé au nord-est de la ville, au pied du mont Kouhgarmeh, il fut construit en 1925 à la demande de Seyf-od-Dowleh, neveu de Fath Ali Shâh, deuxième souverain de la dynastie qâdjâre, par des architectes italiens. Bien que construit dans un style inspiré de l'architecture italienne, ce parc porte les traces de l'influence à la fois de l'architecture pré-safavide et qâdjâre. Il fait partie des Œuvres Nationales de l'Iran depuis 2005. Ce vaste jardin de 10 hectares est un lieu idéal pour des promenades en famille, avec des platanes

Le parc Seyfieh est un beau vieux parc. Situé au nord-est de la ville, au pied du mont Kouhgarmeh, il fut construit en 1925 à la demande de Seyf-od-Dowleh, neveu de Fath Ali Shâh, deuxième souverain de la dynastie qâdjâre, par des architectes italiens. Bien que construit dans un style inspiré de l'architecture italienne, ce parc porte les traces de l'influence à la fois de l'architecture pré-safavide et qâdjâre.



▲ *Une cascade artificielle, Bâm-e Mâlayer*

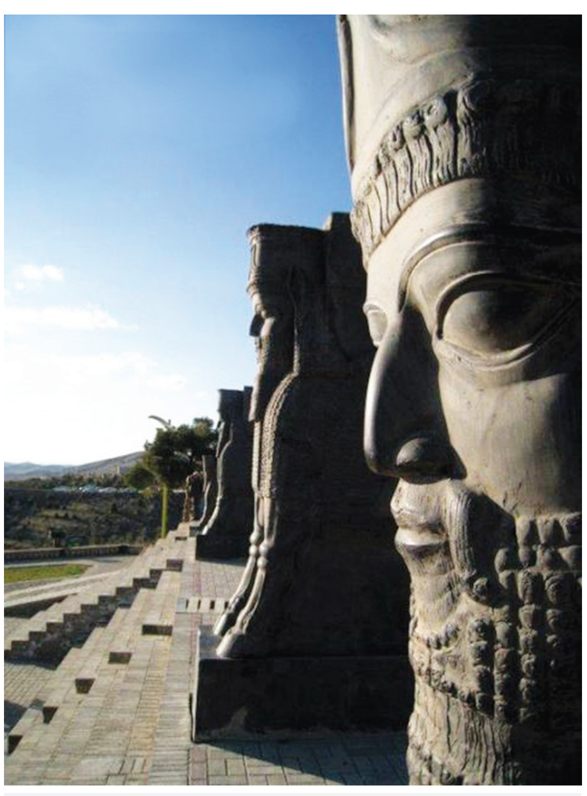
centenaires, des statues de pierre, un lac artificiel sur lequel voguent des pédalos, des fontaines… Le parc abrite aussi le tombeau de Seyf-od-Dowleh et un bâtiment qui fut sa résidence.

Le complexe de Bâm-e Malâyer

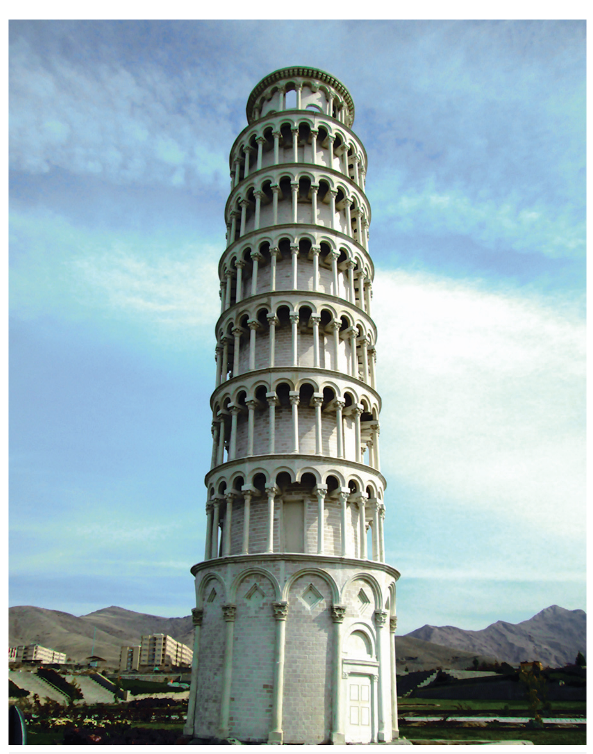
Depuis les collines nord du parc commence Bâm-e Malâyer ("toit de Mâlayer"), point culminant de la ville. Ce lieu offre une vue superbe sur la ville. Bâm-e Malâyer, Djâddeh-ye Salâmat (la Route de la Santé), ainsi que le Mini-Monde forment un complexe de loisirs, un grand projet touristique qui est en cours de réalisation dans un espace de 460 hectares. Le Mini-Monde présente les reproductions de 138 monuments célèbres du monde et de l'Iran tels que la tour Eiffel, la tour de Pise, les chutes du Niagara, Persépolis…

Le bazar traditionnel

Le centre ville compte un bazar traditionnel couvert, construit en 1846 par Sheikh-ol-Molouk (fils de Fath Ali Shâh Qâdjâr), puis développé par Mehr Ali Khân, Abolqâssem Khân et Mir Fattâh. Il comprend un bazar principal, deux bazars secondaires et quelques *timtchehs* (complexe économique souvent recouvert d'un toit) et sérails (complexe à étage situé autour d'une cour non couverte, possédant souvent un jardin et un bassin). Le bazar principal est composé de deux *râsteh* (rue principale) qui se croisent au *tchâhârsuq*, et de ruelles bordées de magasins et d'ateliers chargés de parfums et de couleurs. Chaque ruelle est consacrée à des produits différents: artisanat, tapis, vaisselle, vêtements, bijoux, épices… Il existe aussi deux caravansérails dans le grand *râsteh*: Mir Fattâh et Sheikh-ol-Molouk. L'architecture de ce bazar est inspirée de celle des bazars safavides et zands, tel que le bazar Vakil de Shirâz. Le bazar traditionnel de Malâyer a été inscrit aux Œuvres Nationales de l'Iran en 1976.



▲ *Reproduction de Persépolis, Mini-Monde*



▲ *Reproduction de la tour de Pise, Mini-Monde*

La cité antique souterraine de Sâmen

Découverte accidentellement en 2005 lors de



▲ *Cité souterraine de Sâmen*

travaux de pose de câbles, cette cité se trouve sous la petite ville de Sâmen, située à 15km de Malâyer. Cet espace de plus de 3 hectares à une profondeur variable de 3 à 6 mètres par rapport à la surface terrestre, et comprend une soixantaine de pièces reliées par des tunnels. Les archéologues estiment que cette cité, datant de Mithridate 1er (135-195 av. J.-C), fut d'abord un lieu de culte caché. L'analyse des squelettes exhumés montre que cet endroit fut ensuite, à l'époque arsacide, un lieu d'inhumation.

Nouchidjân

Le site archéologique de Nouchidjân, à 20 km au nord-ouest de Malâyer, se trouve sur une colline d'environ 37 mètres de hauteur. Considérés comme l'un des premiers exemples de l'architecture iranienne, les éléments de ce site constituent un important vestige archéologique du pays. Selon les archéologues, sa construction remonte à l'Age du fer et au début de l'installation des Mèdes sur le plateau iranien. Après six saisons de fouilles archéologiques menées de 1346 à 1356 (1967-1977) par l'Institut britannique d'études persanes, les chercheurs finirent par y identifier trois époques: mède, achéménide et arsacide. Les vestiges découverts sur ce site comprennent:

- un temple du feu;
- un temple central ou deuxième temple du feu;
- une salle hypostyle ou Apâdânâ;
- des chambres et un débarras;
- des tunnels;
- une citadelle

L'existence de deux temples prouve



▲ *Bazar traditionnel de Mâlayer*

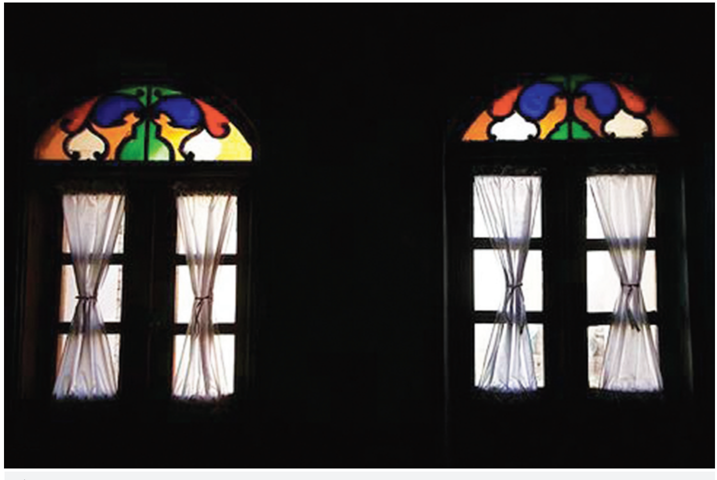


▲ *Maison de Lotfaliân*

que ce site, outre sa fonction militaire, remplissait une fonction religieuse.

Yakhchâl ("glacière") de Mir Fattâh

Il s'agit d'une construction en dôme, construite à l'époque qâdjâre par Mir Fattâh, situé à 2 km au sud de Malâyer, et qui servait à stocker de la glace en été. D'une hauteur de 12 m (du sol jusqu'au sommet du dôme), d'une profondeur de 4 m (de la surface jusqu'au réservoir de glace), et d'un diamètre de 12 m, cette glacière possède deux portes: l'une servait à renverser la glace, et l'autre était la porte d'entrée, reliée par l'intermédiaire d'un escalier au réservoir. Cette ingénieuse structure est composée de matériaux de construction tels que des pierres non taillées, et des briques de terre cuite et crue, qui isolaient l'intérieur. Le Yakhchâl de Mir Fattâh a été enregistré aux Œuvres Nationales de l'Iran en 2000.



▲ *Fenêtre* orossi, *maison de Lotfaliân*

La maison traditionnelle de Lotfaliân

Elle se situe dans la rue Shahid Mostafâ Khomeiny, à Malâyer. Profitant de ses relations familiales avec Fath Ali Shâh Qâdjâr, Mosek-ol-Mamâlej, son premier propriétaire, fit appel aux meilleurs architectes de l'époque pour se faire édifier une belle demeure composée de quatre parties: écurie, *andarouni* (partie privée), *birouni* (partie publique) et *hosseynieh* (lieu de prière et de cérémonies religieuses d'Ashoura et Tassou'a). Ce dernier fut plus tard aménagé en habitation par

74



▲ *Yakhchâl de Mir Fattâh*

Mortezâ Khân Lotfaliân qui racheta la maison. La façade extérieure de l'édifice, recouverte de torchis, est dépourvue d'ornements et de fenêtres, caractéristique de l'architecture qâdjâre, afin de préserver l'intimité de la famille et réduire le risque d'intrusion. La façade intérieure est munie de fenêtres dites *orossi*, élément décoratif de l'architecture qâdjâre, aux vitraux multicolores qui, traversés de lumière, projettent de belles couleurs à l'intérieur de la maison. L'entrée de la maison de forme octogonale est reliée par un long corridor au toit, à l'écurie et à une petite cour carrée. Le bâtiment compte deux étages; le plafond du rez-de-chaussée est voûté et en brique, tandis que celui de l'étage supérieur est plat et en bois. Il existe également un sous-sol appelé «howz-khâneh», un espace de 5 m de large et de 9 m de long supporté par six épaisses colonnes de brique. Il abrite deux bassins en pierre et un *qanât* (canal souterrain) grâce auxquels l'air ambiant devenait plus frais, ce qui faisait du howz-khâneh un lieu de repos et de détente idéal en été.

Rachetée par l'Organisation du Patrimoine culturel en 2009, la maison de Lotfaliân a été restaurée puis transformée en musée.

A cette liste, nous pouvons ajouter le parc Kossar, la maison traditionnelle de Mansouri, le mausolée de Baba-Hossein, la tour antique de Sâmen, la forteresse de Dâmoun, la forteresse de Gourâb, la colline de Pari, l'aire protégée de Lachegar, ou encore l'étang d'Âgh-gol. ■

Sitographie

https://www.tasnimnews.com/fa/news
http://www.malayergasht.com
http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=13950914001019
http://www.yjc.ir/fa/news
http://www.ettelaat.com/etiran/?p=12695
http://Hamedân.isna.ir/Default.aspx?NSID=5&SSLID=46&NID=32387
http://www.irna.ir/fa/Newshttp://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2017/04/19/03015-20170419ARTFIG00200-iran-decouverte-d-une-cite-antique-vieille-de-2000-ans.php
http://www.yjc.ir/fa/news/5108974
http://www.hamshahrionline.ir/details/137094

Compagnons de route*

Mohammad-Rezâ Bâyrâmi
Traduit par Arefeh Hedjâzi

Quand je retire mon pied de la neige, quelque chose saute dans ma botte et son froid monte rapidement. Je m'arrête. Sâber, qui marche devant moi en ouvrant un chemin dans la neige, s'arrête aussi. Me tenant difficilement en équilibre sur un pied, j'enlève ma botte et la tiens à la main.

«Le temps change. La neige va reprendre, c'est sûr», dit Sâber.

Je relève la tête. Il a raison; quelque chose descend de la montagne et avale tout le paysage. Quelque chose qui est de la brume mais qui ne l'est pas. Je suis du regard un corbeau solitaire. Il bat rapidement des ailes. On dirait qu'il est pressé.

«A l'embranchement, nous aurons fait le gros du chemin. Le reste du chemin sera plus facile.»

Je tire mon regard vers le haut du col. L'embranchement n'est pas loin.

«Ceux de Rahimâbâd ont sûrement déjà fini, dit Sâber.

- Je ne pense pas.»

Et je me rappelle de ce qu'a dit notre maître: «Vous deux, vous pouvez partir avant les autres. Vous habitez loin. Si demain aussi, le temps est mauvais, ne venez pas à l'école.»

«Ils ont de la chance, ceux de Rahimâbâd! Dès qu'ils sortent de l'école, ils sont chez eux. Mais nous? On est obligé de faire tout ce chemin dans ce froid. Ç'aurait été bien que notre village ait un collège, continua Sâber.

- Ou alors, qu'on soit nombreux comme au début de l'année, ajoutais-je.

- Imagine! C'est cette route qui a fait fuir tout le monde. Il ne reste plus que nous deux. Toi et moi!», soupira Sâber.

Il se tourne vers moi. Ses yeux brillent. Je lui tape sur l'épaule et je ris: «Et on va le rester.»

Il hoche la tête: «Bien sûr… bien sûr qu'on va le rester. Si je voulais lâcher, il y aurait longtemps que je l'aurais fait. Je ne suis pas fou de me faire souffrir comme ça.»

Quand j'entends cela, je me sens soulagé. Cela me réchauffe le cœur, et je ne sais pas pourquoi, je me souviens soudain des jours où notre bande d'amis faisait des compétitions. Des compétitions de marche. J'entends encore les voix des enfants:

«Nous prenons le chemin d'en bas.

- Alors, le chemin d'en haut est à nous!

- On se voit sur le col; sous le rocher noir!

- Il n'y a que les tricheurs qui courent.

- D'accord!»

La route devient plus légère. Posant mes pas dans les traces des pas de Sâber, je le rattrape. Il s'est immobilisé.

- Pourquoi tu t'arrêtes? Tu veux que je passe devant?

Je ne sais pas ce qu'il fixe. Au lieu de répondre, il demande: «Tu le vois?»

J'essaie de suivre son regard: «Quoi?»

Du doigt, il me montre un arbuste. Maintenant, je vois aussi. Une tache noire, entre ciel et terre. Ni sur la neige, ni sur

l'arbuste. Je me tourne avec étonnement vers Sâber: «Qu'est-ce que c'est?

- Je me demande.

- Peut-être que c'est une branche cassée qui pend?

- Mais ce n'est attaché à rien. Elle pendrait de quoi?»

A ce moment-là, la tache bouge soudain. Sâber et moi, on se retourne en même temps et on se regarde. Maintenant, l'inquiétude palpite dans ses yeux. Je demande: «Qu'est-ce que ça veut dire?!»

Inquiet, je regarde autour de moi. «Jalâl! Qu'est-ce qu'on doit faire?

-Tu veux qu'on aille voir?

- Mais on sera en retard!

- On fait vite et on revient.»

Nous sortons de la route et nous approchons du buisson. Je déplace mes livres que j'ai fourrés dans ma veste. La tache est peu à peu en train de prendre forme. Je suis inquiet. Très excité.

Soudain, Sâber crie joyeusement: «C'est un oiseau, un oiseau!»

En l'entendant crier, l'oiseau se débat encore plus. Il bat des ailes et bat des ailes, puis se calme. Je me demande «Pourquoi il ne s'échappe pas?»

Je fais violence à mes yeux. L'oiseau est suspendu à un mince fil pendu à l'arbuste. Je crie: «J'ai compris. J'ai compris maintenant. On l'a attaché à l'arbuste.» Nous voyant nous rapprocher, l'oiseau se cogne contre l'arbuste. On dirait qu'il veut se libérer avant notre arrivée.

- Il est sur le point de se libérer.», dit Sâber.

Et il commence à courir. Je lui jette un sale regard, mais il ne me remarque pas. Malgré moi, je décolle aussi. Mais je suis si pressé que le sol glisse sous mes pieds et je tombe durement par terre. Je m'enfonce dans la neige la tête la première et quelque chose de froid s'insinue dans mon col.

Je me relève et époussette rapidement la neige sur ma tête et mon visage. Je veux repartir; mais c'est trop tard. Maintenant, je ne peux plus rejoindre Sâber. De là à le dépasser... De rage, je ramasse une poignée de neige que j'écrase dans ma paume en jurant entre mes dents: «Salaud!... Salaud de tricheur!»

Quand j'atteins l'arbuste, Sâber est en train de détacher le fil dont l'un des bouts est attaché à l'arbre et l'autre bout, aux pattes d'une perdrix. Sous l'arbuste, on voit un piège en bois. Quelques branches du piège sont encore debout sur le cadre, et les autres sont éparpillées sur le sol. C'est évident que c'est quand l'animal a été pris dans le piège que c'est arrivé. Je vois dans ma tête l'oiseau se poser sur une des branches de l'appareil. La languette recule. La branche pliée se détend et le nœud coulant se serre autour de ses pattes et le tire vers le haut.

«Regarde-moi ça! C'est un coup de ceux de Rahimâbâd.»

Elle ressemble beaucoup à un pigeon, mais bien dodue, avec une queue très courte. Avec des taches rouges et noires sur son plumage. On peut voir des grains de blé par terre sous les branches du piège. Sâber dit:

«Regarde comme elle est belle. Mes sœurs vont certainement être bien contentes.

- Oui, elles vont être contentes; mais...»

Je ravale ce que j'allais dire. Il demande: «Mais quoi?»

Je me dandine un peu et puis je dis: «Mais pourquoi tu as commencé à courir si vite? Ce n'est pas comme si on te poursuivait.

Il me regarde avec étonnement et dit:

- Comment ça? J'ai couru pour arriver en premier.

Je réponds avec colère:

- Ah bon. C'est ça? C'est bien que tu le dises toi-même. Mais c'est de la triche. Tu comprends? De la triche.

- De la triche? Qu'est-ce que tu essaies de dire?

- Ne fais pas comme si tu ne comprenais pas! Tu sais très bien de quoi je parle.

- Qu'est-ce que ça veut dire?", se défend-il avec humeur.

- Ca veut dire ne va pas croire que parce

que tu es arrivé le premier, la perdrix est à toi. C'est moi qui ai dit d'aller voir. Alors c'est moi qui dois l'avoir, pas toi.»

Il sourit: «Ah bon? Et c'est qui qui dit ça?»

Je le fixe droit dans les yeux: «C'est moi qui le dis.»

Il met la perdrix sous son bras et tire sur son bonnet: «Ecoute, Jalâl. C'est une première, ça. Tu commences à me fatiguer.

Je réponds avec moquerie:

- Et qu'est-ce que tu vas faire, une fois que tu seras fatigué?

- Fiche-moi la paix, Jalâl! Tu le regretteras! Ne va pas te plaindre après.»

Je crache par terre de dépit. Puis, je le dépasse en courant et bloque son chemin: «Où est-ce que tu vas, si pressé? Tu risques de tomber par terre.»

Il s'arrête, me regarde et avec la perdrix sous son bras me dit:

- Ecarte-toi de mon chemin!

- D'accord, je bouge. Mais donne-moi d'abord la perdrix.

Il me fixe dans les yeux:

- Hé oh! Tu vas trop vite, là. C'est moi qui ai vu la perdrix et c'est moi qui l'ai attrapée. Et tu veux que je te la donne? Laisse-moi t'assurer, l'ami, que tu ne verras pas plus cette perdrix que tu ne verras derrière tes oreilles.

Je hurle:

- Mais je vais te la prendre.

- Si tu peux, vas-y.»

Je le regarde en silence pendant quelques instants. Je peux dire à son regard qu'il est braqué. Je sors mon sac en plastique de livres et je le pose par terre:

«D'accord, si c'est ce que tu veux, je n'ai rien de plus à dire. Je vais te la prendre de force.»

Quand la perdrix prend son envol, on se fige tous les deux.

«Espèce de malade! Regarde ce que tu as fait!, dit Sâber.

- Pourquoi c'est de ma faute? C'est de ta faute."

Il ne dit plus rien. Il prend ses livres et ses cahiers qui se sont éparpillés par terre et s'en va.

Assis, je regarde les trous que notre dispute a creusés dans la neige. Je n'arrive pas encore à croire ce qui s'est passé. C'est comme si j'avais tout rêvé.

Je me relève et reprends lentement mon chemin. Le froid est plus mordant et pique mes oreilles et mon nez.

Sâber marche sur la route d'en bas. Il a remonté le col de sa veste et avance lentement. Je veux aussi avancer; mais quelque chose m'empêche de le suivre. Malgré moi, je reste sur place pendant un moment et essaie de réfléchir à ce qu'il faut faire. Je ne peux plus faire le même chemin que Sâber, mais j'ai aussi peur d'être seul. J'ai le choix entre deux routes et j'hésite. Mais il faut faire quelque chose et bouger, le plus tôt possible. Je me dis: « Il faudra que je le fasse payer à Sâber. Pour qui il se prend!»

Finalement, je me décide et prends le chemin du haut. Quand Sâber me voit, il s'arrête. Il se retourne vers moi; me regarde avec étonnement. Mais il ne dit rien. Moi non plus, je ne dis rien. On se regarde un peu, puis on continue chacun son chemin.

Le temps empire à chaque instant maintenant. Je passe à côté d'un rocher. Sous le rocher, il y a une place sèche et propre. Un coin où on peut facilement prendre refuge. «Et s'il y avait un animal ou quelque chose qui y était caché et qui m'attaquait?» me dis-je.

Un gros flocon de neige se pose sur mon nez. Je regarde le ciel. Il commence à neiger. J'accélère le pas. Je me sens seul et mon cœur se serre.

«Pourquoi? C'est la faute à qui?»

On dirait que la route s'est rallongée. Elle paraît plus longue qu'elle ne l'a jamais été. Ou alors c'est comme ça que je le sens, parce que ça fait longtemps que je n'ai pas pris ce chemin.

La neige tombe de plus en plus rapidement. Les flocons blancs sont de plus en plus gros. Maintenant, je ne vois pas plus loin qu'à une centaine de pas. Les flocons de neige tournent

calmement dans l'air et descendent, doux et légers, pour s'asseoir sur le sol.

Tout est silencieux. Le crissement de mes pas sur la neige est le seul bruit qui m'accompagne.

Peu à peu, quelque chose d'inconnu s'approche de moi et se pose sur mon cœur. J'ai un drôle de sentiment. Autour de moi, c'est comme si tout avait pris vie et voulait m'avaler. Un gros flocon de neige tombe dans mon œil. Je bats des paupières et accélère encore. Une peur inconnue m'a saisi tout entier. Je ne sais pas pourquoi, mais je me souviens de paroles entendues sur les loups:

«Les loups n'ont pas d'hiver. L'hiver, c'est leur printemps.»

«La neige égaie les loups.»

«Quand il commence à neiger, les loups descendent de la montagne en dansant.»

Une sueur froide me recouvre le corps. «Espèce de fou! Tu es vraiment fou! Comment as-tu accepté de te séparer de Sâber aussi facilement?», me dis-je.

J'entends un hurlement. Je me fige. J'attends de voir si le bruit se répète ou non. Mais il ne se passe rien: «Qu'est-ce que ça veut dire? Est-ce que j'entends des choses maintenant?»

Je me souviens d'une histoire que ma mère m'a racontée. Une histoire sur pourquoi les loups hurlent: «Sept loups marchaient depuis sept jours et ne trouvaient pas leur pitance. Leurs louveteaux étaient en train de mourir de faim. Le septième jour, ils se sont rassemblés sur une colline. Ils ont relevé la tête et ont crié: Dieu!... Dieu!... Dieu a eu pitié d'eux et leur a envoyé de la viande depuis le ciel. Aujourd'hui encore, quand les loups hurlent, en fait, ils appellent Dieu.»

Soudain, au-dessus de ma tête, un bruit s'entend qui se rapproche de plus en plus. Quelque chose s'arrache à mes tréfonds et remonte à toute vitesse. Je me jette en arrière. Une boule de neige passe devant moi et descend vers le fond de la gorge. Je suis tétanisé: «Qu'est-ce que c'est? Qui a lancé cette boule de neige? Ou est-ce qu'elle s'est détachée d'elle-même de la montagne?»

J'essaie de me rappeler s'il y a déjà eu des précédents. Mais je n'arrive pas à penser. Peut-être qu'avant, j'étais moins attentif à mon environnement.

Soudain, des pensées hallucinantes prennent vie dans ma tête; une tache qu'on peut voir sur le bas-côté prend la forme d'un loup. Un loup dont je peux voir les dents blanches luire même à cette distance. Je bouge la tête. Le loup a disparu et je vois maintenant une perdrix à sa place. Pour en finir avec ces visions, je commence à courir. Comme ça, je ne vais pas faire attention.

La rivière se rapproche. Elle est recouverte d'une couche homogène de glace et de neige. Je mets le pied sur les pierres qui dépassent de la neige. Je sais que je me sentirai plus calme une fois que j'aurai traversé la rivière. Les terrains de notre village commencent à s'étendre sur l'autre rive, et rien que ça me calme. Alors que je suis en train de traverser, je glisse. Je bats des bras pour garder mon équilibre sur la pierre mais peine perdue. La glace se casse sous mes pas, et avant de comprendre ce qui se passe, je suis dans l'eau glaciale. On dirait qu'on me pique avec des aiguilles sur tout le corps. Je veux crier, mais je n'ai plus de voix. L'eau qui passe sous la glace se cogne contre mes jambes.

Je concentre toutes mes forces dans mes doigts et essaie de m'agripper aux rebords du trou. Il faut que je réussisse à sortir de l'eau, à tout prix. Si je me relâche, l'eau ne me fera pas de quartier et… Je recommence à trembler. Maintenant de peur plus que de froid.

Quand enfin j'arrive à m'extirper dehors, je n'arrive pas à croire que j'ai eu la vie sauve. Je tombe sur la neige de l'autre côté de la rivière, en essayant de retrouver mon souffle. Mes jambes palpitent douloureusement. Je me lève et commence à marcher. Je sais que si je m'arrête, je gèlerai très vite. La neige continue de tomber lourdement. La douleur de mes jambes disparaît peu à peu. Maintenant, elles sont insensibilisées; je ne les sens plus du tout.

J'ai beau essayer de les traîner derrière moi, rien à faire.

Je tombe par terre. Un rideau de neige s'étire devant mes yeux. J'ai salement sommeil. J'ai envie de poser ma tête sur les neiges froides et de dormir, serein. Je ferme les yeux. Peu à peu, mon corps s'alourdit; je suis de plus en plus lourd. C'est comme si j'allais m'enfoncer à l'instant dans le sol. Je reviens soudain à moi et ouvre les yeux. Je sais que si je m'endors, c'est fini pour moi. Je relève la tête. Le vent me gifle avec de la neige. Autour de moi, des traces de pattes anciennes. Surement, des animaux sont passés par là. Je suis sur le point d'éclater en sanglots. Je regarde aux alentours et je crie: «Au secours…! A l'aide…!»

Le vent tue ma voix. Je me dis: «Ça ne sert à rien. Personne ne viendra à mon secours. Je mourrai ici et les loups me mangeront.»

Je referme les yeux. Ma mère dit: «Viens sous le *korsi*! Tu es surement gelé.»

Je m'enfonce jusqu'au cou sous la couette. Sâber dit: «Mes sœurs vont surement être contentes.»

Je crie: «Nous passerons par le chemin du haut. Il n'y a que les tricheurs qui courent.»

Ma mère dit: «Dors! Dors! Tu es surement très fatigué.» Je ferme les yeux. Quel plaisir que dormir! Sâber dit : «Ecarte-toi de mon chemin! Le maître dit: «Si la météo est mauvaise, ne venez pas à l'école!» De l'extérieur de la maison, on entend un bruit de bas. Quelqu'un écrase la neige sous ses pas et avance. Puis une voix. Une voix emplie d'inquiétude: «Jalâl! Jalâl, c'est toi?»

Qu'est-ce que cette voix ressemble à celle de Sâber. Je fais semblant de dormir et ne réponds pas. Je n'ai pas envie de sortir de sous la couette. La voix s'élève à nouveau: «Jalâl! Jalâl, lève-toi!»

Mes joues brûlent. Mes joues brûlent fort. Qui me gifle? Je ferme fort les yeux. Je ne sais pas pourquoi la tête et les épaules de Sâber sont recouvertes de neige. Est-ce qu'il neige?

Une main se glisse sous mon aisselle et me soulève.

«Ne t'endors pas! Ne t'endors pas, maudit! Si tu dors, c'est terminé pour toi. Ouvre les yeux. Il faut que tu marches. Tu comprends? Il faut que tu marches… Viens… Viens, prends mon manteau.»

De nouveau mon visage me brûle. Je commence peu à peu à comprendre ce qui se passe. Je demande: «Où étais-tu? Comment m'as-tu retrouvé, Sâber?

- Je n'avais pas envie de continuer sur le chemin du bas. J'ai fait un détour à mi-chemin.»

Je m'appuie sur son épaule et jette tout mon poids sur lui. Quand on commence à marcher, je dis :

«Sâber! Sâber! Je... j'ai... je dois te dire quelque chose…je…» Il me coupe: «Ne dis rien. Essaie seulement de marcher.»

Et j'essaie. De tout mon être. ■

---

* Titre original: *Hamrâhân.* Nouvelle tirée du recueil *Barkhord-e Nazdik* (Contact proche), Téhéran, éd. Neyestân, 2012.



▲ *Couverture du recueil* Barkhord-e Nazdik

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
بابک ارشادی

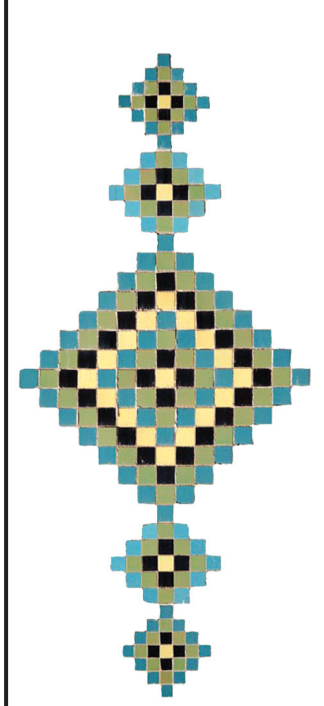
تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



Verso de la couverture:
Le robot Surena 3 fait partie de la troisième génération de robots humanoïdes conçus et fabriqués par le Centre de Systèmes et Technologies Avancés de l'Université de Téhéran


تهران
رُوو دو
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۴۶، دی ۱۳۹۶، سال سیزدهم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
SURENA
www.teheran.ir